Das violoncell und seine geschichte

Wilhelm Joseph von Wasielewski

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google

12F7

Digitized by Google

Digitized by Google

Das Violoncell

und seine Geschichte

von

Wilh. Jos. v. Wasielewski.

Mit Abbildungen und Notenbeispielen.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1889.

Das Violoncell

und seine Geschichte.

Digitized by Google

Das Violoncell

und seine Geschichte

von

Wilh. Jos. v. Wasielewski.

Mit Abbildungen und Notenbeispielen.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1889.

Digitized by Google

Music
ML
915
.W32

Alle Rechte, besonders das Übersetzungsrecht vorbehalten.

Digitized by Google

STELLPELD

Seinem Bruder

Theodor

zugeeignet.

Digitized by Google

Digitized by Google

In den nachfolgenden Blättern biete ich der musikalischen Welt die Geschichte des Violoncells und des Violoncellspiels. Derselben habe ich die Geschichte der Viola da Gamba vorausgeschickt, weil dieses Instrument als Vorläufer des Violoncells zu betrachten ist. Für meine Arbeit sind von mir die vorhandenen Musiklexika, hauptsächlich aber Gerber's altes und neues Tonkünstlerlexikon, sowie Fétis' „Biographie universelle des musiciens" benutzt worden. Was ich sonst noch aus anderen Schriften entlehnt habe, findet sich im Laufe der Darstellung angemerkt.

Von besonderem Werth für mein Unternehmen war es, daß der königl. sächsische Konzertmeister, Herr Friedrich Grützmacher, die große Freundlichkeit hatte, mir seine reichhaltige Sammlung der älteren und ältesten Violoncell-Litteratur zur Benutzung anzuvertrauen, wodurch ich die Möglichkeit gewann, mich über die historische Entwickelung der Violoncellkomposition zu orientiren. Gerne ergreife ich die Gelegenheit, demselben an dieser Stelle meinen Dank dafür auszusprechen.

Sondershausen, im Dezember 1888.

v. Wasielewski.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung.

Geschichte der Viola da Gamba (Basso di Viola) 1
Der Übergang zum Violoncell 39

Die Kunst des Violoncellspiels im 18. Jahrhundert.

I. Italien 52
II. Deutschland 75
III. Frankreich 97

Die Kunst des Violoncellspiels im 19. Jahrhundert.

IV. Italien 121
V. Deutschland 125
VI. Frankreich, Belgien und Holland 187
VII. England und Skandinavien 210
VIII. Die slavischen Länder und Ungarn 218

Schlußwort 232
Violoncellschulen von Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart 238
Namen- und Sachregister 241

Digitized by Google

Einleitung.

Die Geschichte des Violoncells und Violoncellspieles hängt in ihren Anfängen bis zu einem gewissen Grade mit jener der Viola da Gamba und deren Vorläufer, dem „Basso di Viola“ des 16. Jahrhunderts zusammen. Das letztgenannte Instrument bildete in dem damaligen Streichquartette, zu welchem nach der italienischen Benennung die „Discant-Viola“ oder „Violetta“, sowie die „Viola d'Alta“ und „di Tenore“ gehörten, den Baß. In Deutschland hießen diese Tonwerkzeuge Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Geigen. Die Bezeichnungen „Viola“ und „Geige“ [1]) waren mithin für jene Zeit gleichbedeutend. Man hat sich aber dabei, wie die vorstehenden Angaben ersehen lassen, nicht eine einzelne Art, sondern eine Familie von Streichinstrumenten vorzustellen. Beschreibungen und Abbildungen davon finden sich bei folgenden Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts:

Sebastian Virdung: „Musica getutscht“ (1511); Hans Judenkünig: „Ain schöne kunstliche vnderwaisung“ u. s. w. (1523); Martin Agricola: „Musica instrumentalis deutsch“ (1528); Hans Gerle: „Musica Teusch“ (Teutsch) (1532); Ottomar Luscinius: (Nachtgall) „Musurgia seu praxis Musicae“ (1536) und Ganassi del Fontego: „Regola Rubertina“ (1542). Agricola's und Gerle's Werke erschienen in verschiedenen

1) Unter dem im 15. und 16. Jahrhundert gebräuchlich gewesenen Namen „Geige“ ist nicht an unsere heutige Violine zu denken. Auf diese wurde jene Bezeichnung erst später übertragen.

Digitized by Google

Auflagen. Des ersteren Schrift, sowie Luscinius „Musurgia“ sind theilweise Reproduktionen von Virdung's „Musica getutscht“.

Von den „Violen“ oder „Geigen“ gab es, wie aus den Schriften obengenannter Autoren hervorgeht, zweierlei Gattungen.[1]) Die eine

1) Näher Eingehendes über die obigen Streichinstrumente und ihre Vorläufer enthalten meine Schriften „Die Violine und ihre Meister“ (Auflage II, Leipzig, Breitkopf u. Härtel) und „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ (Berlin, Brachvogel u. Ranft), weshalb eine Wiederholung des dort Gesagten hier unnöthig erscheint.

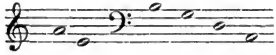
Digitized by Google

derſelben hatte keinen Steg, die anderen hingegen waren mit einem ſolchen verſehen. Für den vorliegenden Zweck kommt allein die letztere Art in Betracht, von der man ebenſo wie von der ſtegloſen Geige vier verſchiedene Exemplare beſaß. Alt und Tenor hatten ein und dieſelbe Größe, doch verſchiedene Stimmung.

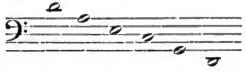
Die beſagten Violen (Geigen) waren mit ſechs Saiten bezogen, welche ebenſo hießen wie die ſechs Lautenchöre, nämlich: Groß Bumhardt, Mittel Bumhardt, Klein Bumhardt, Mittelſaite, Geſangſaite und Quintſaite. Bei den Inſtrumenten, welche nur einen Bezug von fünf Saiten hatten, blieb der „Groß Bumhardt" fort. In Italien wurden die ſechs Saiten genannt: Basso, Bordone, Tenore, Mezanella oder Mezana, Sottanella oder Sotana und Canto. In Frankreich hießen ſie nach Merſenne's Angabe: Sixiesme, Cinquiesme, Quatriesme, Troisiesme, Seconde und Chanterelle. Derſelbe Autor giebt für die Violen die Namen: „Dessus", „Haut-Contre", „Taille" und „Bass-Contre".

In Judenkünig's und Hans Gerle's Werk befinden ſich die nebenſtehenden Abbildungen der mit einem Steg verſehenen Streichinſtrumente.

Die Identität derſelben iſt unverkennbar, wenn ſie auch in manchen Einzelheiten der Formgebung von einander abweichen. Beide Tonwerkzeuge ſtellen die ſogenannte „große Geige"[1]) oder den „Basso di Viola" dar. Ihre Stimmung war die der Laute, welche als älteres Saiteninſtrument in dieſer Beziehung zum Vorbild diente. Nur in Betreff der Stimmungshöhe waltete ein Unterſchied ob. Bei Judenkünig iſt ſie dieſe:



Hans Gerle dagegen notirt ſie ſo:



1) Die „große Geige" des 16. Jahrhunderts iſt nicht mit dem Streichinſtrumente jener Zeit zu verwechſeln, welches ſeiner Tonlage nach unſerm heutigen

Digitized by Google

Man sieht, die zweite Stimmung ist um eine Quint tiefer als die erste. Judenkünig's Geigenstimmung repräsentirt die Tenor- und diejenige Gerle's die Baß-Lage.

Agricola sagt in seiner „Musica instrumentalis" bezüglich der Stimmungshöhe für die Laute:

„Zeuch die Quintsait so hoch du magst
Das sie nicht reist wenn du sie schlagst",

und in Hans Neusiedler's Lautenbuch (1535) heißt es: „Wer die lauten ziehen (d. h. stimmen) wil lernen, der zihe zum ersten die quintsaiten, nit zu hoch, auch nit zu nieder, ein zymliche Höch, als die saiten erleiden mag". Eine ähnliche Anweisung findet sich in Gerle's „Musica Teutsch".

Die Haltbarkeit der „Quintsait" war mithin Bestimmungsgrund für die Tonhöhe der Lautenstimmung — einen Normalton gab es ohnehin noch nicht —, und bei den Streichinstrumenten wurde es jedenfalls ebenso gehalten. Musicirte man mit Blasinstrumenten zusammen, so hatten sich selbstverständlich die Saiteninstrumente in Betreff der Stimmung nach denselben zu richten.

Die „großen Geigen" wurden, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wenigstens, allem Anschein nach auf zweierlei Manier traktirt. Aus der Abbildung in Judenkünig's Schrift ist die eine Art der Handhabung zu ersehen, welche keiner weiteren Erläuterung bedarf. Daß es sich bei der von Judenkünig bildlich, doch ohne jede Erklärung dargestellten Behandlung der „großen Geige" um keine Ausnahme handelt, geht aus nebenstehender Titelvignette eines anderen Druckwerkes jener Zeit hervor.

Der mit den beiden Lautenisten zusammen musicirende Bassist zeigt dieselbe Positur und Spielweise, wie der Holzschnitt in Judenkünig's Schrift, nur mit dem Unterschied, daß er den Hals seines Instrumentes in der linken Hand hält, während die stark rückwärts gebogene Wirbelplatte des Instrumentes bei Judenkünig's Spieler auf der Schulter ruht. Leicht ist einzusehen, daß in beiden Fällen

---

Kontrabaß entsprach, und in Italien schon damals „Violone" genannt wurde, wie aus Lanfranco's „Scintille" (1533) hervorgeht.

Digitized by Google

kaum mehr geleiſtet werden konnte, als die allereinfachſte Baßbegleitung.

Mehr war jedenfalls im Hinblick auf die von Gerle für die „große Geige“ vorgeſchriebene Behandlung herauszubringen. Er ſagt darüber; „Wann du nun die Geygen alſo wie ich dich gelernbt hab, beſchriben [1]), geſtympt vnd zogen haſt, vnd zugeygen anfahen wildt ſo ſchick dich alſo. Nim den geygen hals in die lincken, vnd den bogen in die rechten handt, ſetz dich nieder vnd faß die Geygen zwiſchen die ſchenkel, das du mit dem bogen nit anſteſt (anſtößt), Vnd befleis dich

das du den bogen wann du geygſt, gerad vnd eben auff den ſayten nicht vber ein ort zufern odder zu nahendt von dem ſteg [2]) darauff die ſayten liegen füreſt, Auch das du nicht zwu ſaytten mit einander ſonder allein die darunder der buchſtab der in der Tabulatur ſtehet, mit dem bogen zieheſt, vnd das mus in ſonderheyt in acht gehabt werden.“

Aus dieſer von Gerle gegebenen Anleitung geht hervor, daß das Inſtrument, von welchem er ſpricht, eine ſogenannte „Kniegeige“ (italieniſch „Viola da Gamba“) war. Im 16. Jahrhundert ſcheint aber dieſe Bezeichnung noch nicht üblich geweſen zu ſein.

---

1) Das Wort „beſchriben“ betrifft die Buchſtaben, welche man zur Bequemlichkeit des Spielers für die Fingergriffe auf dem Griffbrett zu verzeichnen pflegte.

2) Der Zeichner, welcher für Gerle's „Muſica Teutſch“ die Abbildungen der Inſtrumente lieferte, hat bei der „großen Geige“ den Steg fortgelaſſen. S. S. 2 d. Bl.

Digitized by Google

Hans Gerle, ein Nürnberger Kind, geb. gegen 1500, genoß schon zu Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts in seiner Vaterstadt bedeutendes Ansehen, nicht nur als geschickter Spieler, sondern auch als Lauten- und Geigen- (Violen-) macher. Doch wurde die Fabrikation dieser Instrumente, und namentlich der Violen, schon bedeutend früher von Anderen betrieben.

Der älteste Geigen- oder Violenbauer, von dem wir Kunde haben, ist ein gewisser Kerlino, der nach Fétis' Angabe in Brescia lebte und wirkte. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß er ein Deutscher, oder doch von deutscher Abkunft war, denn das Wort „Kerl" ist in den verschiedensten Varianten von jeher, sowohl als Gemein- wie als Eigen- oder Familienname bei den germanischen Stämmen gebräuchlich gewesen. Im deutschen Wörterbuch[1]) der Gebrüder Grimm sind folgende Wandlungen des Ausdruckes „Kerl" verzeichnet: kerle, früher kärle, kerls, kerles, kerlis, kerli, kerlin, kerel, kaerl, kerdel und kirl. Sie sind deutschen Ursprunges und stammen aus dem Mitteldeutschen oder auch Niederdeutschen ab, während die angelsächsischen sinnverwandten Bezeichnungen „carl" und „ceorl" sind.

„Ursprünglich ist das Wort „kerl" (kerle) nach Grimm gleichbedeutend mit „Mann" und auch mit „Ehemann." Es wurde aber auch als Familien- oder Geschlechtsname gebraucht, wie die Musikernamen Jacob de Kerle (16. Jahrh.), Joh. Kaspar von Kerll (auch Kerl, Kherl, Cherle geschrieben), geb. 1628, und Vitus Kerle (18. Jahrh.) beweisen.[2])

Eine Nebenform von „Kerl" ist nach Grimm das im 16. und 17. Jahrhundert als Masculinum übliche „Kerlin." Wer möchte hiernach noch bezweifeln, daß der Brescianer Instrumentenmacher Kerlino von deutscher Herkunft war. Dieser Mann hat ursprünglich offenbar Kerl oder Kerlin geheißen, welchen Namen von den Italienern entweder die, ein Diminutiv bezeichnende Silbe „ino", oder der

---

1) S. in dems. den Artikel „Kerl".

2) Auch in unserer Gegenwart kommt dieser Familienname vor. Es sei hier nur G. H. Bruno Kerl, Prof. an der k. Bergakademie zu Berlin, genannt.

Digitized by Google

Vokal „o“ angehängt wurde. Italienischer Abkunft kann das Wort nicht sein, da die italienische Sprache kein „K“ kennt.

Fétis berichtet, Kerlino sei als Begründer der Brescianer Geigenmacher-Schule zu betrachten, welche als die älteste Italiens von Mitte des 16. Jahrhunderts ab durch Gaspar da Salo und dessen muthmaßlichen Schüler Giov. Paolo Maggini zu großer Berühmtheit gelangte. Sollte diese, große Wahrscheinlichkeit für sich habende Angabe begründet sein, so würde mithin einem Deutschen, oder doch einem Manne deutscher Abkunft das Verdienst nachzurühmen sein, für die Kunst des italienischen, später zur höchsten Blüthe entwickelten Streichinstrumentenbaues in maßgebender Weise thätig gewesen zu sein.

Weiter erfahren wir durch Fétis, daß im Jahr 1804 ein Pariser Geigenmacher, Namens Koliker, eine schon vorher von dem französischen Musikschriftsteller de la Borde beschriebene Violine mit der Inschrift:

„Joan. Kerlino, ann. 1449“

besessen habe, die ursprünglich eine Viola da braccio gewesen sei. Ohne Zweifel dürfte dies merkwürdige Instrument zur Zeit noch existiren. Fétis, der es selbst gesehen hat, bezeichnet seine Tonqualität als eine lieblich weiche und matt gedämpfte. Unter den Tonsetzern, welche für die Viola schrieben, ist Giov. Battista Bonometti, geb. gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Bergamo, zu nennen. Er ließ 1615 in Wien ein Heft Trios für zwei Violen und Baß drucken.

Nächst Kerlino treten in Oberitalien an namhaften Lauten- und Violenmachern auf: der Mönch Pietro Dardelli in Mantua um 1500, Gaspard Duiffopruggar in Bologna 1510, Venturi Linarolli (Linelli) in Venedig um 1520, Peregrino Zanetto in Brescia um 1530 und Morglato Morella in Venedig um 1550. Unter diesen Männern ist G. Duiffopruggar, offenbar von deutscher Abkunft [1]), deshalb hervor-

1) Der Name Duiffopruggar ist zweifellos aus der Verwälschung des noch heute in Süddeutschland vorkommenden Familiennamens Tiefenbrucker entstanden.

Digitized by Google

zuheben, weil er, so weit man zu sehen vermag, die ersten Violinen verfertigte.

Dieser Künstler wurde 1515 von König Franz I. nach Frankreich berufen. Zunächst lebte er in Paris und dann in Lyon. Er baute vorzügliche Baß-Violen (Gamben), von denen nachweislich noch zwei sehr schöne Exemplare in Frankreich vorhanden sind. Eine solche Baß-Viola hat Raphael auf seiner Darstellung der h. Cäcilia abgebildet. Dieses herrliche, in der Pinakothek zu Bologna befindliche Gemälde entstand um 1515.

Nächst Duiffopruggar zeichnete sich Andreas Amati (1520 bis gegen 1580), Stifter der Cremoneser Schule, im Bau von Violen (und auch Violinen) aus. Seine Instrumente erlangten bald so große Berühmtheit, daß König Karl IX. von Frankreich, welcher ein enthusiastischer Musikliebhaber war, von ihm 24 Violinen, 6 Bratschen und 8 Bässe bauen ließ. Unter den letzteren befanden sich jedenfalls einige Baß-Violen nach Art der Viola da Gamba. Die von Andres Amati für Karl IX. gefertigten Instrumente gingen sammt und sonders während der französischen Revolution von 1792 zu Grunde.

Gleichzeitig mit Andreas Amati wurde auch in Brescia der Streichinstrumentenbau von Gaspard da Salo schwunghaft betrieben.

In Deutschland zeichneten sich von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab besonders aus: Lauxmin Possen, um 1550 zu Schongau, seit 1564 Instrumentenmacher bei der Münchener Hofkapelle, Johann Kohl, welcher um dieselbe Zeit in München wirkte und 1599 zum dortigen Hofinstrumentenmacher ernannt wurde, sowie Joachim Tielke. Letzterer lebte, wie Gerber berichtet, „zu Hamburg um die Zeit von 1660 bis gegen 1730, und verfertigte sogar Lauten von lauter Elfenbein und Ebenholz, deren Hals mit Gold, Silber und Perlmutter ausgelegt war, besonders aber eine von neun Spänen der allerschönsten Schildkröte." Tielke fabrizirte aber auch Violinen und vorzügliche Gamben. Eine derselben, ein kostbares Instrument, welches ehedem im Besitz des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz[1]) (1690—1716) war, kam von Mannheim

1) Es ist derselbe Fürst, dem Corelli seine 1712 herausgegebenen „Concerti grossi" widmete.

Digitized by Google

in die Herzog-Maxburg zu München, und von dort in das königl. baierische Nationalmuseum, wo sie als ein Kabinetstück von seltenem Werth aufbewahrt wird. Der Wirbelkasten, das Griffbrett, der Saitenhalter, die Zargen und die untere Decke, — Alles dies ist mit Ornamenten von Blumen, Laub- und Rankenwerk, sowie mit symbolischen und allegorischen Schildereien bedeckt, welche der Mythologie entnommen sind und meist die Liebe und die Musik zum Gegenstand ihrer Darstellung haben. Diese Verzierungen und Schildereien sind von eingelegter Arbeit in Schildpatt, Elfenbein, Ebenholz, Perlmutter und Silber[1]. Ein anderes werthvolles, im Jahr 1701 von J. Tielke gebautes Gambenexemplar, welches dem berühmten Cellovirtuosen F. Servais gehörte, ist in dem kürzlich von J. A. Hipkins zu Edinburg herausgegebenen Werk: „Musical Instruments, historic, rare and unique" beschrieben und abgebildet.[2]

Während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts muß eine beträchtliche Vervielfältigung der bis dahin gebräuchlich gewesenen Violenarten, und namentlich auch der hier speciell in Frage kommenden Baß-Viola unternommen worden sein, denn Michael Prätorius zählt in seinem 1614—1620 erschienenen Syntagma mus. folgende Exemplare auf:

---

1) Von diesem reich dekorirten Instrument hat Herr Obernetter in München zwei sehr schöne photographische Aufnahmen angefertigt, welche mit voller Schärfe alle Einzelheiten wiedergeben. Dieselben sind, soviel mir bekannt, käuflich zu haben.

2) Bei dieser Gelegenheit sei noch auf eine dritte prachtvolle Gambe hingewiesen, die von Vincenzo Ruger detto il per im Jahre 1702 zu Cremona gebaut wurde. Sie zeichnet sich nicht allein durch ein in jeder Hinsicht selten schönes Äußere, sondern auch durch eine außerordentlich feinere und ungemein edle Tonqualität aus, welche den Klangcharakter der Gambe mit dem des Violoncells in sich vereinigt. Letzterer Umstand erklärt sich dadurch, daß die Unterdecke nicht jene, bei der Gambe allgemein üblich gewesene platte, sondern eine gewölbte Form hat. Dieses Instrument, welches kürzlich von der k. preußischen Regierung für das Berliner Museum angekauft worden ist, war vorher im Besitz des Herrn Paul de Wit in Leipzig. Die von demselben herausgegebene „Zeitschrift für Instrumentenbau" (Bd. 6, Nr. 21) enthält eine Beschreibung und Abbildung der fraglichen Gambe.

Digitized by Google

1) Gar große Baß-Viol mit vier Saiten (unſerm heutigen Kontrabaß entſprechend), 2) Groß Baß-Viol de Gamba in drei verſchiedenen Stimmungen mit fünf oder auch ſechs Saiten (gleichfalls Kontrabaßlage), 3) Klein Baß-Viol de Gamba in fünf verſchiedenen Exemplaren mit ſechs, vier und drei Saiten (der Tonlage nach einigermaßen unſerm heutigen Violoncell entſprechend), 4) Tenor- und Alt-Viol de Gamba in zwei verſchiedenen Stimmungen mit ſechs, fünf, vier und drei Saiten (der Tonlage nach theils dem Violoncell und theils der heutigen Bratſche entſprechend), 5) Cant Viol de Gamba (Violetta picciola) in vier verſchiedenen Exemplaren mit ſechs, fünf, vier und drei Saiten (der Tonlage nach theils der Bratſche und theils der Violine entſprechend), 6) Viol Bastarda in fünf verſchiedenen Stimmungen, durchweg mit ſechs Saiten (der Tonlage nach dem Violoncell entſprechend), und 7) Viola de Braccio in vier verſchiedenen Exemplaren mit fünf und vier Saiten (theils der Tonlage des Violoncells und theils derjenigen der Bratſche entſprechend).

Außerdem erwähnt Prätorius noch unter der Bezeichnung „Viole de Braccio Geigen“ die „Discant Viol“ (unſere heutige Violine), die klein „Discant Geig“ (eine Quart höher geſtimmt als unſere Violine), und zwei „gar kleine Geigen mit drey Säitten“, von denen die tiefſte Saite der erſten eine None, und die der zweiten eine Oktave höher ſteht als die G-Seite der Violine.

Von der Menge dieſer damals üblich geweſenen Violenarten, welche weiterhin unter mannichfachen Verbeſſerungen allmälich auf eine geringere Zahl reducirt wurde, bis endlich die heutige Violine und Bratſche, ſowie das Violoncell und der Contrabaß daraus hervorgingen, iſt für den Zweck der gegenwärtigen Darſtellung allein jene „Viola da Gamba“ ins Auge zu faſſen, welche als Vorläufer des Violoncells bezeichnet werden darf. Prätorius giebt nebenſtehende Abbildung von dem genannten Inſtrument.

Ein Vergleich dieſer Gambe mit den Geigen-Abbildungen bei Judenkünig und Gerle zeigt, welche weſentliche Veränderungen das fragliche Streichinſtrument im Verlauf der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfahren hatte. Der Hals hat eine verjüngte, für die

Digitized by Google

Technik der linken Hand bequemere Form angenommen, und der Schallkasten feinere, gefälligere Umrisse gewonnen. Zudem sind die Schallöcher, den Einbiegungen der Mittelbügel entsprechend, in die umgekehrte, für das Auge angenehmere Lage gebracht.

Über die Viola da Gamba spricht sich Prätorius aus, wie folgt: „Violen, Geigen, Violuntzen [1]) seynd zweyerley: 1) Viole de gamba: 2) Viole de braccio, Oder de brazzio: Vnd haben den Namen daher, daß die ersten zwischen den beyden Beinen gehalten werden: Denn gamba ist ein Italienisch Wort, vnd heist ein Bein, le gambe, die Beinen. Vnd dieweil diese viel größere corpora, vnd wegen des Kragens (Halses) lenge, die Säiten auch ein lengern Zug haben, so geben sie weit ein lieblichern Resonantz, Als die andern de bracio, welche vff dem Arm gehalten werden. Diese beyden Arten werden von den Kunstpfeiffern in Städten also vnterschieden, daß sie die Violn de gamba mit dem Namen Violen: die Violen de bracio aber (zu denen Prätorius auch die Violine rechnet), Geigen oder Polnische Geigeln nennen“ . . . . . .

„Die Violen de Gamba haben sechs Säiten, werden durch Quarten vnd in der Mitten eine Tertz gestimmet, gleich wie die sechs Chörichte Lautten. Die Engelländer, wenn sie allein darmit etwas musiciren, so machen sie alles bißweilen vmb ein Quart, bißweilen auch eine Quint tieffer, also, daß sie die vntersten Säiten im kleinen Baß vors D; im Tenor vnd Alt vors A; Im Cant vors e rechnen vnd halten: Do sonsten . . . . . ein jedere (nach dem Cammerthon zu rechnen) eine Quint tieffer, Als nemlich der Baß ins GG, der

1) Violuntze ist gleichbedeutend mit dem altfranzösischen violonsse. S. Grimm's Wörterbuch der deutschen Sprache.

Digitized by Google

Tenor vnd Alt ins D; der Cant ins A geſtimmet iſt. Vnd daß giebt in dieſem Stimmwerk viel eine anmutigere, prächtigere vnd herrlichere Harmonij, als wenn man im rechten Thon bleibet."

Was Prätorius über die Art und Weiſe der engliſchen Gambenſtimmung ſagt, findet ſeine Ergänzung durch Merſenne in deſſen „Harmonie universelle" 1636—37). Dieſer Autor ſagt: „il faut remarquer que les Anglois ioiient ordinairement leurs pieces un ton plus bas que les Francais, afin d'entendre l'harmonie plus douce et plus charmante, et consequemment que leurs sixieme chorde à vuide fait le C sol au lieu que la nostre fait le D re sol."

Es war alſo die Stimmungshöhe der Gambe in England eine variirende. Nur die von der Laute entlehnten Intervallverhältniſſe, in welchen die Gambe gleich der Baß-Viola geſtimmt wurde, hatten allgemeine Geltung.

Sonſt giebt Merſenne ebenſowenig eine nähere Anweiſung für die Behandlung der Viola da Gamba wie Prätorius. Er braucht auch nicht dieſen Namen für das betreffende Inſtrument, ſondern nennt es immer nur „Basse de Viole". Die dem italieniſchen Namen entſprechende franzöſiſche Bezeichnung „Viole de jambe" ſcheint mithin erſt ſpäter aufgekommen, und überhaupt nur wenig gebräuchlich geweſen zu ſein.

Gleichwie Gerle's „große Geige" (Basso di Viola), hatte auch die Viola da Gamba nach Art der Laute in der Regel ſieben Bünde auf dem Griffbrett zur Fixirung der Tonſtufen.

Die Gambe wurde auf mannichfache Art behandelt und zu verſchiedenen tonkünſtleriſchen Zwecken benutzt, und zwar ſowohl als Soloinſtrument, wie auch im Enſembleſpiel des Orcheſters und zur Begleitung des Geſanges. In welcher Weiſe man ſie in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts als obligates Begleitungsinſtrument zum Sologeſange verwerthete, erſehen wir aus der Vorrede zu Heinrich Schütz'ens 1623 veröffentlichter „Historia der frölichen vnd Siegreichen Aufferſtehung vnſers einigen Erlöſers" u. ſ. w. Dort heißt es, nachdem Schütz die Inſtrumente genannt hat, welche ſich zur Begleitung der Partie des Evangeliſten eignen: „Wann man es

Digitized by Google

aber haben kan, iſt beſſer daß die Orgel vnd anders hier ausbleibe, vnd an ſtadt derſelben nur vier Violen di gamba (welche hierbey auch zu finden) die Perſon des Evangeliſten zu begleiten gebraucht werden.

Es will aber von nöthen ſeyn, daß die 4 Violen, mit der Perſon des Evangeliſten, ſehr fleißig practiciret werden, folgender maßen: Der Evangeliſt nimpt ſeine partey für ſich, vnd recitiret dieſelbe ohne einigen tact, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, helt auch nicht lenger auff einer Sylben, als man ſonſten in gemeinen langſamen und verſtendlichen Reden zu thun pfleget. So dürffen die Violen auch auff keinem tact, ſondern nur auff die Wort, welche der Evangeliſt recitiret, vnd in jhren parteijen vnter den falsobordon geſchrieben ſeynd, achtung geben, ſo kan man nicht jrren. Es mag auch etwa eine Viola vnter den Hauffen passegiren, wie im falsobordon gebreuchlichen iſt, vnd ein guten effect gibt."

Aus dieſer Erklärung geht hervor, daß die Gambe zur harmoniſchen Unterſtützung recitativiſcher Geſänge gebraucht wurde. Das dabei von Schütz zugeſtandene „passegiren" einer der mitwirkenden Gamben war nichts Anderes, als das damals, und noch bis ins 18. Jahrhundert hinein übliche improviſatoriſche Ornamentiren, Koloriren oder Diminuiren.[1])

Für das Soloſpiel wurde die Gambe nicht nur zum Vortrage monodiſcher, d. h. einſtimmiger, ſondern auch mehrſtimmiger, hauptſächlich aber doppelgriffiger und akkordiſcher Sätze gebraucht.

Der älteſte franzöſiſche Gambiſt, von dem wir Kunde haben, iſt ein gewiſſer Granier. Gerber berichtet über ihn, daß er „in Dienſten der Königin Margarethe" von Frankreich geſtanden habe, und gegen 1600 in Paris geſtorben ſei, ſo wie, daß er der größte Künſtler ſeiner Zeit auf der Gambe geweſen ſein ſoll.

Über die künſtleriſche Benutzung der Violen, unter denen die Gambe, wie ſchon bemerkt, mit inbegriffen war, ſagt Merſenne Folgendes:

---

1) Über daſſelbe ſ. meine „Geſchichte der Inſtrumentalmuſik im 16. Jahrhundert" S. 107 f.

Digitized by Google

„Encore que les Violes soient capables de toutes sortes de Musique, et que les exemples que j'ay donné pour le concert[1]) des Violons leur puissant servir, neantmoins elles demendent des pieces plus tristes et plus graves, et dont la mesure soit plus longue et plus tardieue; de là vient qu'elles sont plus propres pour accompagner les voix. Or l'on peut iouer toutes sortes de pieces non seulement à cinq parties, comme l'on fait ordinairement sur les Violons, mais à six, à sept, à douze, et à tout autant de parties que l'on veut."

Zu Beginn der vorstehenden Erklärung findet sich die Bemerkung, daß die Violen zu jeder Art von Musik zu gebrauchen seien, aber die Benutzung dieser Instrumente zum Solospiel ist nicht ausdrücklich hervorgehoben. An einer anderen Stelle seines Werkes sagt Mersenne jedoch über das Gambenspiel, und dessen französische Hauptvertreter seiner Zeit:

„Personne en France n'égale Maugars et Hottmann, hommes très habiles dans cet art: ils excellent dans les diminutions et par leurs traits d'archet incomparables de délicatesse et de suaveté. Jl n'y a rien dans l'harmonie qu'ils ne savent exprimer avec perfection, surtout lorsqu' une autre personne les accompagne sur le clavicorde. Mais le premier exécute seul et à la fois deux, trois ou plusieurs parties sur la basse de viole, avec tant d'ornements et un prestesse de doigts dont il paraît si peu se préoccuper, qu'on n'avait rien entendu de pareil auparavant par ceux qui jouaient de la viole ou même de tout autre instrument. . . ."

Hier ist es klar ausgesprochen, daß das Solospiel, und namentlich auch das mehrstimmige, auf der Gambe sehr cultivirt und geschätzt wurde.

Der von Mersenne erwähnte Maugars[2]) äußert sich in seiner,

---

1) Unter dem Wort „concert" versteht Mersenne Ensemblesätze.

2) Maugars wird in den „Historiettes de Tellemant des Réaux", wie Fétis berichtet, „der größte Narr" genannt, „welcher jemals gelebt habe". Seine vollständig vorurtheilsfreie, wenn auch etwas selbstgefällige „Response faite à un curieux" giebt keinerlei Anhalt dafür. Es ist leicht zu erkennen, daß M. bei

Digitized by Google

entweder Ende 1639 oder Anfangs 1640 veröffentlichten Schrift: „Response faite à un curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie, ecrite à Rome le premier Octobre 1639“, über seine Leistungen als Gambenspieler. Nachdem er von seinem Verkehr in der Künstlerfamilie Baroni während seines römischen Aufenthaltes gesprochen hat, erzählt er:

„In diesem achtungswerthen Hause wurde ich durch die Bitten dieser seltenen Menschen zum ersten Mal veranlaßt, das Talent in Rom zu zeigen, welches Gott mir geschenkt hat; es geschah in Gegenwart von noch zehn oder zwölf der sachkundigsten Personen Italiens, welche mir, nachdem sie mir aufmerksam zugehört hatten, mit einigen Lobsprüchen schmeichelten; doch war dies nicht ohne Neid. Um mich noch mehr zu prüfen, veranlaßten sie die Signora Leonora (Baroni), meine Viola bei sich zu behalten und mich zu bitten, am nächsten Tage wiederzukommen; dies that ich, und da ich durch einen Freund benachrichtigt worden war, daß man gesagt, ich spiele einstudirte Sachen sehr gut, gab ich ihnen dieses zweite Mal so viel Arten von Präludien und Phantasien, daß sie mir wirklich noch mehr Anerkennung zu Theil werden ließen, als das erste Mal.... Die Achtung dieser braven Menschen reichte aber noch nicht hin, um auch unbedingt die Fachmänner zu gewinnen, welche ein wenig zu raffinirt und zu zurückhaltend waren, um einem Fremden Beifall zu bezeigen. Man sagte mir, sie hätten zugegeben, daß ich sehr gut allein spiele, und daß sie niemals ein so vielstimmiges Violaspiel gehört; aber sie zweifelten, daß ich, weil Franzose, im Stande wäre, ein Thema aus dem Stegreif zu behandeln und zu variiren. Sie wissen mein Herr, daß es mir hierin nicht am wenigsten glückt. Dieselben Worte waren mir

---

seinen Landsleuten sehr unbeliebt war, weil er offen ausgesprochen hatte, daß die französische Musik gegen die italienische zurückstehe. Dadurch hatte er sich das Mißfallen französischer Künstler zugezogen. Ein Seitenstück dazu bildete der Pariser Musiker Corrette im 18. Jahrh. Er war so freimüthig gewesen, den Franzosen zu sagen, daß der Standpunkt des französ. Violinspiels zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Vergleich zu dem der Italiener ein untergeordneter gewesen sei. Aus Erkenntlichkeit dafür nannten sie seine Schüler spottweise „les anachorètes“ (les ânes à Corette).

Digitized by Google

am Vorabend des St. Ludwigstages in der französischen Kirche gesagt worden, während ich mir die dort stattfindende herrliche Musik anhörte; dies bestimmte mich am nächsten Morgen, angeregt durch den Namen des h. Ludwig, so wie zu Ehren der Nation und der dreiundzwanzig anwesenden, der Messe beiwohnenden Kardinäle, auf eine Tribüne zu steigen. Man gab mir, nachdem ich mit Beifall begrüßt worden, sogleich funfzehn bis zwanzig Noten, um nach dem dritten Kyrie mit Begleitung einer kleinen Orgel mich hören zu lassen. Diese Aufgabe behandelte ich mit solcher Mannichfaltigkeit, daß man sich sehr zufriedengestellt zeigte, und daß mich die Kardinäle ersuchen ließen, noch einmal nach dem Agnus Dei zu spielen. Ich schätzte mich sehr glücklich, einer so vornehmen Gesellschaft diesen kleinen Gefallen zu erweisen: man gab mir ein anderes, etwas heitereres Thema als das erste, welches ich mit so vielen Veränderungen in so verschiedenartigen Bewegungen variirte, daß sie höchlichst erstaunt darüber waren, und augenblicklich zu mir kamen, um mich durch Lobsprüche zu belohnen; .... Bei der Freundschaft, die Sie für mich hegen, mein Herr, bin ich überzeugt davon, daß Sie mich wegen dieser Abschweifung nicht der Eitelkeit beschuldigen werden; ich habe sie nur gemacht, um Sie wissen zu lassen, daß ein Franzose, der in Rom zu Ansehen gelangen will, gut gewappnet sein muß, und zwar um so mehr, als man hier nicht glaubt, wir seien fähig, ein Thema aus dem Stegreif zu behandeln. In der That, Jeder der ein Instrument spielt, verdient keine außerordentliche Schätzung, wenn er sich jener Forderung nicht fähig zeigt; und besonders für die Viola, welche an sich schon wegen der wenigen Saiten und der daraus folgenden Schwierigkeit, mehrstimmig zu spielen, undankbar ist, bedarf es eines eigenen Talentes, um sich durch das gegebene Thema inspiriren zu lassen, und in schönen Erfindungen sowie anmuthigen Figurationen zu ergehen. Zwei wesentliche und angeborene Eigenschaften sind nöthig, um dies zu können: nämlich eine lebhafte und starke Einbildungskraft und die Handgeschicklichkeit, um seine Ideen unverzüglich auszuführen". [1])

1) Ich gebe dies und die folgenden Citate aus Maugars' Schrift nach der von mir in den „Monatsheften f. Musikgeschichte" vom Jahre 1878 veröffentlichten Übersetzung.

Digitized by Google

Das uneingeschränkte Lob, welches Mersenne den Leistungen Maugars zollt, macht dessen vorstehend mitgetheilten Bericht glaubwürdig.

Maugar's Gambenspiel erregte in Rom um so mehr Aufsehen, als es damals dort, und auch sonst in Italien keine besonders hervorragenden Künstler für dieses Instrument gab. „Was die Viola betrifft, äußert Maugars, so ist jetzt Niemand in Italien, der sich auf derselben auszeichnet, und in Rom selbst wird sie sehr wenig kultivirt: Dies ist es, worüber ich sehr erstaunt bin, da sie ehedem einen Horatio von Parma gehabt haben, welcher auf diesem Instrumente Wunderbares geleistet und der Nachwelt vortreffliche Stücke hinterlassen hat, deren sich einige der Unsrigen mit Geschick auf anderen als den ihnen zukömmlichen Instrumenten bedienen. Der Vater des großen Italieners Ferabosco hat den Gebrauch derselben zuerst den Engländern vermittelt, welche seitdem alle Nationen übertroffen haben."

Aus den letzten Worten ist zu folgern, daß das Gambenspiel in England zu Maugars' Zeiten sehr im Schwange war. Der von ihm erwähnte Ferabosco (Ferrabosco), mit Vornamen Alfonso, welcher die Engländer zuerst mit dieser Kunst bekannt gemacht haben soll, kann kein Anderer sein, als der nach Fétis Angabe gegen 1515 in Italien geborene Komponist dieses Namens. Derselbe ließ sich gegen 1540 in London nieder, und scheint ums Jahr 1587 als „gentiluomo" in Diensten des Herzogs von Savoien gestanden zu haben[1]).

Als englische Gambisten von Bedeutung sind vorab zu nennen: Thomas Robinson, Thomas Hume, William Brade und John Jenkins. Möglicherweise waren sie sämmtlich Schüler des älteren Ferabosco.

---

1) Die englischen Musikschriftsteller behaupten, daß der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Greenwich in England geborene namhafte Tonsetzer Ferabosco, welcher gleichfalls den Vornamen Alfonso hatte, ein Sohn des obigen Ferabosco gewesen sei, womit die Angabe Maugars' übereinstimmt. Fétis bezweifelt die Richtigkeit der von den englischen Musikschriftstellern aufgestellten Behauptung. Der jüngere Ferabosco scheint gleichfalls Gambenspieler gewesen zu sein, da er im Jahre 1609 zu London „Lessons for 1, 2 and 3 viols" veröffentlichte. Er starb gegen 1665.

Digitized by Google

Von Th. Robinson, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren wurde und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in London lebte und wirkte, ist nur so viel bekannt, daß er ein Lehrbuch über Instrumentenspiel mit dem Titel veröffentlichte: „The School of Musiche; the perfect Method of true fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viol da Gambe, Londres, 1603".

Sein Zeitgenosse und Landsmann Thomas Hume, ein englischer Offizier, der „Capitain Hume" genannt wurde, galt als einer der geschicktesten Gambisten jener Periode. Er ließ 1605 ein Werk mit folgendem Titel drucken: The First Part of Ayres, French, Polish, and other thogether, some in Tabliture, and some in Prickesong. With Pavines, Galliards, and Almaines for the Viole de Gambo alone, and other Musicall Conceites for Two Baseviols, expressing Five Partes, with pleasant Reportes one from the other, and for two Leero-Viols, and also for the Leero Viole with Two Treble Viols, or Two with One Treble. Lastly, for the Leero Viole to play alone, and some Songes to be sung to the Viole, with the Lute, or better, with the Viole alone. Also an Invention for Two to play upon One Viole."

Man sieht, daß das Kunststück, Tonsätze für zwei Instrumente, welche auch auf einem allein gespielt werden konnten, keine Erfindung des Salzburger Violinisten Joh. Heinr. Biber [1]) war.

Seinem so eben erwähnten Werk ließ Hume im Jahre 1607 noch ein zweites unter dem Titel folgen: „Captain Hume's Poeticall Musicke, principally made for two basse violls yet to construed that it may be plaied eight waies, upon sundries instruments, with much facilities. London."

William Brade, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England geboren, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts, nach Gerber's Angabe, „bestellter Violist (Violdagambist) der Stadt Hamburg, wie er sich selbst ums Jahr 1609 und weiterhin titulirt." Er gab in den Jahren 1609, 1614 und 1621 drei Hefte Paduanen,

1) S. dens. in meiner Schrift „Die Violine und ihre Meister", Aufl. II, S. 203.

Digitized by Google

Galliarden, Canzonetten, Volten, Couranten u. s. w. zu 6 und 5 Stimmen heraus.

John Jenkins endlich, geb. 1592 zu Maidstone im Herzogthum Kent, soll auf der Gambe eine für seine Zeit beispiellose Geschicklichkeit besessen haben. König Karl I nahm ihn, nachdem er ihn gehört, in seine Dienste. Als die politischen Wirren eintraten, welche für den König so verhängnißvoll wurden, daß er auf dem Schaffot endete, wandte sich Jenkins nach Kimberley, wo er 1678 sein Leben beschloß. Jenkins soll eine große Anzahl von Kompositionen für die Gambe geschrieben haben, die aber verloren gingen, da er sie nicht drucken ließ. Er gab nur 12 Sonaten „for two violins and a bass, with a thorough-bass for the organ“ zu London im Jahre 1666, sowie eine Gesangskomposition „Theophila, or love's sacrifice“ für mehrere Stimmen heraus.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts stand ein Engländer, Namens Thomas Simpson, als Violen- oder Gambenspieler in Diensten des Prinzen von Holstein-Schaumburg. Er veröffentlichte: „Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten“, (Frankfurt 1610); ferner „Pavanen, Volten und Galliarden“ (Frankfurt 1611), und ein „Tafel-Consort, allerhand lustige Lieder von 4 Instrumenten und General-Baß“. (Hamburg 1621).

Ein ausgezeichneter englischer Baß-Violenspieler war John Cooper, geb. gegen 1570. In seiner Jugend bereiste er Italien, und kehrte dann mit dem italienisirten Namen Coperario in die Heimath zurück. Dort wurde er Lehrer der Kinder König Jakobs I, welcher selbst sehr musikalisch war, und angeblich acht verschiedene Instrumente, darunter besonders schön die Harfe spielte, und auch komponirte. Zwei andere Schüler Cooper's waren die zu jener Zeit in England als Musiker angesehenen Brüder Lawes, von denen sich namentlich der jüngere, mit Vornamen Henry, als Komponist auszeichnete. Auch König Karl I war Coopers Schüler. Dieser unglückliche Fürst soll ein ausgezeichneter Spieler gewesen sein, der die Orgelphantasien seines Lehrers auf der Gambe auszuführen vermochte. Cooper hat mehrere Kompositionen drucken lassen, doch befinden sich in dem von Fétis gegebenen Verzeichnis derselben keine

Digitized by Google

Gambensätze. Dieser Künstler starb während der Diktatur Cromwell's.

Der weitaus bedeutendste englische Gambenspieler scheint Christopher Simpson, (geb. zu Anfang des 17. Jahrhunderts, gest. in London zwischen 1667 und 1670), gewesen zu sein. Er war ein Anhänger Karls I und diente als Soldat in der königl., vom Herzog von New-Castle kommandirten parlamentsgegnerischen Armee. Nach der Niederlage der Royalisten gewährte Rob. Bolles, ein angesehenes Mitglied dieser Partei, Simpson ein Asyl in seinem Hause, und beauftragte ihn mit der musikalischen Ausbildung seines Sohnes, John Bolles, welcher als geschicktester Dilettant auf der Gambe galt, und 1676 in Rom starb, wo seine sterblichen Überreste im Pantheon beigesetzt wurden.

Christopher Simpson ist der Verfasser mehrerer bemerkenswerther musikalischer Lehrbücher, von denen hier nur seine auf die Viola da Gamba bezüglichen angeführt seien. Das erste derselben hat den Titel: „The Division-Violist, or an Introduction to the playing upon a ground. Divided in two parts, the first, directing the second laying open the manner and method of playing, or composing division to a ground, Londres, John Playford, 1659."

Der Titel des zweiten auf die Gambe sich beziehenden Werkes Simpson's lautet: „A brief Introduction to the Skill of Musik. In two Books. The first contains the Grounds and Rules of Musick. The second, Instructions for the Viol and also for the Treble Violin [1]. The third adition enlarged. To wich is added a third Boock, intitulad, the Art of Descant or componing Musick in Parts, by D. Thom. Campion [2]. With annotations thereon by Mr. Ch. Simpson. London, u. s. w., 1660."

Als Landsmann und Zeitgenosse Ch. Simpson's ist hier noch der Gambenspieler Thomas Brewer zu erwähnen, welcher seine

1) Dies Werk enthält also außer der Violenschule auch eine Anleitung zum Violinspiel. Es ist der erste Versuch einer Violinschule.

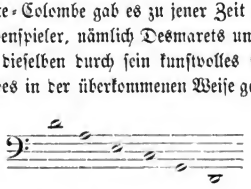
2) Thomas Campion war Arzt, beschäftigte sich aber daneben mit Musik und veröffentlichte ein musiktheoretisches Werk.

Digitized by Google

Erziehung im „Christ-Hospital“ zu London genoß und um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf der Höhe seines Wirkens stand. Er komponirte auch, und schrieb außer Phantasien für die Gambe einige kleinere Instrumental- und Vokalsätze.

Die englischen Gambisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts müssen bedeutenden Ruf auch im Auslande gehabt haben, denn der schon genannte Franzose André Maugars ging gegen 1620 nach London, hielt sich daselbst nahezu vier Jahre auf, und vervollkommnete sich nach dem Vorbilde dortiger ausgezeichneter Gambenspieler. Schüler scheint er nicht gezogen zu haben. Dies aber that sein Landsmann und Nebenbuhler Hottmann[1]) oder Hottemann, der sich besonders durch schöne Tonbildung hervorgethan haben soll. Einer seiner namhaftesten Zöglinge war Marais (Marin), geb. zu Paris den 31. März 1656. Anfangs Chorknabe in der Sainte-Chapelle, bildete er sich weiterhin unter Anleitung Hottmann's, und dann noch bei Sainte-Colombe, einem anderen vorzüglichen damaligen Pariser Gambenspieler aus. In der Komposition unterrichtete ihn Lully. 1685 trat Marais in die königl. Kammermusik als Solo-Gambist ein, welchen Platz er bis 1725 bekleidete. Am 15. August 1728 starb er.

Außer Sainte-Colombe gab es zu jener Zeit noch zwei tüchtige französische Gambenspieler, nämlich Desmarets und Baisson. Doch übertraf Marais dieselben durch sein kunstvolles Spiel. Er fügte den sechs Saiten des in der überkommenen Weise gestimmten Instrumentes



als siebente noch das A der Kontraoktave hinzu[2]), und dies setzte ihn in den Stand, im mehrstimmigen Spiel noch weiter zu gehen, als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Er soll der erste gewesen sein, welcher die tiefsten Saiten der Gambe mit Metalldraht bespinnen

1) Derselbe wurde bereits S. 14 d. Bl. erwähnt.

2) Michel Corrette schreibt dies in seiner 1741 erschienenen Violoncellschule, über die wir weiterhin berichten werden, dem Sainte-Colombe zu.

Digitized by Google

ließ, um ihnen mehr Spannung und Klangfähigkeit zu geben, ein Verfahren, welches alsbald auch für die beiden unteren Saiten des Violoncell's verwerthet wurde. Außer einigen Opern verfaßte Marais eine ziemlich große Anzahl von Gambenſätzen, die in fünf Heften erſchienen. Das fünfte derſelben für ein und zwei Gamben mit Baß wurde 1725 geſtochen.

Von ſeinen neunzehn Kindern widmeten ſich drei Söhne und eine Tochter dem Studium der Gambe. Unter ihnen zeichnete ſich beſonders ſein Sohn

Roland Marais durch ſeine Leiſtungen aus. Im Jahre 1725 trat er als Solo-Gambiſt bei der königl. Kammermuſik an die Stelle ſeines Vaters, auf welche ihm die Anwartſchaft ſchon mehrere Jahre vorher zugeſichert worden war. Quantz, der ihn 1726 hörte, rühmt ihn als einen ſehr geſchickten Spieler. Er veröffentlichte 1711 eine „Nouvelle méthode de musique“, ſowie in den Jahren 1735 und 1738 zwei Hefte Gambenſätze mit beziffertem Baß.

Der vorhin erwähnte Sainte-Colombe hatte außer Marais noch zwei bemerkenswerthe Schüler: Rouſſeau und Hervelois. Jean Rouſſeau bildete ſich zu einem ausgezeichneten Gambenſpieler aus, und war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Lehrer in Paris thätig. Er machte ſich auch in weiteren Kreiſen durch die Herausgabe zweier „livres de pièces de viole“, ſowie durch eine Gambenſchule „Traité de la Viole“ bekannt. Letzteres Werk erſchien 1687 zu Paris.

Caix de Hervelois, geb. gegen 1670, wurde unter Sainte-Colombe's Leitung gleichfalls ein vorzüglicher Gambenſpieler, und war nach erfolgter Ausbildung Kammerdiener beim Herzog von Orleans. In Amſterdam ließ er zwei Bücher „pieces pour la basse viole avec la basse continue“ von ſeiner Kompoſition drucken.

Ein weiterer franzöſiſcher Gambiſt des 17. Jahrhunderts von Diſtinktion war Antoine Forqueray. Er wurde 1671 in Paris geboren, und gehörte der Kammermuſik Louis XIV an. Forqueray hatte zum Lehrmeiſter ſeinen Vater. Fünf Jahre alt erregte er bereits durch ſeine Leiſtungen das Staunen des Königs, welcher ihn „ſein kleines

Digitized by Google

Wunder" nannte. Im Jahre 1745, den 28. Juni ſtarb er in Nantes, wohin er ſich mit einer Penſion zurückgezogen hatte.

Sein Sohn Jean Bapt. Antoine, geb. 3. April 1700 in Paris wird als der gewandteſte franzöſiſche Gambenſpieler ſeiner Zeit bezeichnet. Auch er konnte ſich als fünfjähriges Kind vor Louis XIV mit ſo günſtigem Erfolg hören laſſen, daß er weiterhin zum Mitglied der königl. Muſik ernannt wurde. Er hatte wiederum einen Sohn, mit Vornamen Jean Baptiſte, geb. gegen 1728, welcher gleichfalls Gambiſt war, und mehrere Hefte Kompoſitionen für ſein Inſtrument veröffentlichte. Als Spieler ſcheint er ſich aber nicht ſonderlich hervorgethan zu haben.

Gerber erwähnt in ſeinem muſikaliſchen Lexikon einen Pariſer Gambiſten des 18. Jahrhunderts Namens Forcroix oder Forcroy, „welchen Quantz noch 1726 daſelbſt (in Paris) wegen ſeines netten Spiels bewunderte." Möglicherweiſe iſt dieſer Künſtler mit dem ſo eben erwähnten A. Forqueray identiſch.

Mit eben ſo großem und vielleicht noch größerem Eifer wie in England und Frankreich, wurde die Kunſt des Gambenſpieles in Deutſchland betrieben. Während das engliſche und franzöſiſche Muſiktreiben ſich hauptſächlich in London und Paris koncentrirte, gab es in Deutſchland viele kunſtliebende Höfe, welche die Pflege der Tonkunſt ſehr begünſtigten, und die Folge davon war, namentlich nachdem die Stürme des dreißigjährigen Krieges ihr Ende gefunden hatten, ein durch alle deutſchen Gaue weitverbreitetes Muſikleben.

Als erſter namhafter deutſcher Gambenſpieler iſt David Funk, geb. gegen 1630 in dem ſächſiſchen Orte Reichenbach, zu nennen. Gerber ſagt von ihm, er ſei ein „trefflicher Tonkünſtler und Meiſter auf der Violin, Viola da Gamba, der Angelique[1], dem Klaviere und der Guitarre" geweſen, und fährt dann fort: „Funk war im eigentlichen Verſtande ein Genie. Sein Hauptſtudium, worinne er es zu

1) Über dieſes Inſtrument ſagt Mattheſon: „Die der Lauten in etwas gleichende Angelique ſoll leichter zu ſpielen ſeyn, und hat mehr bloße Chöre oder Sayten, welche man nur ſo fein nach der Ordnung, ohne daß ſich die linke Hand ſonderlich bemühen darff, anſchlagen kan. Weiter iſt nichts beſonders bey derſelben zu erinnern." Es war alſo ein lautenartiges Inſtrument.

Digitized by Google

nicht geringer Vollkommenheit gebracht hat, war die Rechtsgelehrtheit. Dabey war er ein schöner Geist und Dichter. Und man zehlete ihn unter die damaligen guten deutschen Poeten. Als Tonkünstler war er nicht nur Virtuose auf allen oben erzählten Instrumenten; sondern er war auch Komponist und erwarb sich den Beyfall seines Publikums in mehreren Stylen, sowohl für die Kirche als für die Cammer . . . . Wie und wo er sich alle diese Vorzüge erworben hat, davon finden sich nirgendswo Nachrichten. Erst im J. 1670 wurde er durch die Herausgabe seines im Walther angezeigten Gambenwerks, zum erstenmale als Komponist bekannt."

Dieser enthusiastische Bericht rührt nach Gerber's Angabe von dem Zwickauer Oberkantor Joh. Martin Steindorf her, welcher mit Funk persönlich genau bekannt war.

Im Jahre 1682 gab Funk seine Kantorstelle in Reichenbach auf und begleitete die „Ostfriesländische Fürstin" als Sekretär nach Italien, wo er mit seiner Herrin 7 Jahre verweilte. Nachdem diese 1689 dort gestorben war, kehrte er in sein Vaterland zurück und nahm nothgedrungen, da ihm zur Neubegründung seiner Existenz keine andere Wahl übrig blieb, „zu Wohnsiedel (Wunsiedel?) die armseelige Stelle eines Organisten und Mädchenschulmeisters" an. Funk's ausschweifender Charakter verleitete ihn, sein Lehramt zu unsittlichen Handlungen mit den ihm anvertrauten Mädchen zu mißbrauchen, so daß er sich genöthigt sah, „bey Nacht und Nebel zu fliehen, um der Rache der Eltern zu entgehen".

Von da ab führte Funk ein vagabundirendes Leben. Zunächst begab er sich nach Schleiz und hielt sich ein Vierteljahr hindurch am dortigen Hofe auf. Doch mußte er sich auch von hier aus dem Staube machen, weil er durch die Wunsiedler Polizei steckbrieflich verfolgt wurde. Er nahm seinen Weg nach Arnstadt, erreichte aber diesen Ort nicht. Man fand ihn eines Tages todt hinter einem Zaune liegen.

Gleichzeitig mit Funk wirkte der Gambenvirtuos August Kühnel, geb. 5. August 1645 in dem oldenburgischen Städtchen Delmenhorst. Von 1695 bis 1700 lebte er zu Kassel, jedenfalls in dienstlicher Stellung bei dem dortigen Hofe. Während dieser Zeit veröffentlichte

Digitized by Google

er „Sonaten oder Partien für eine und 2 Violdagamben nebst dem Generalbasse, 1698." Nach Gerber's Angabe dürften sich im Kasseler „Museum" noch mehrere seiner Werke befinden. Kühnel war in der Komposition ein Schüler Agostino Steffani's, während dessen Aufenthalt in Hannover. Sein Amtsnachfolger scheint ein gewisser Tielke [1]) gewesen zu sein, denn derselbe war von 1700—1720 als Gambist in der Kasseler Kapelle.

Ein anderer Gambist des Namens Kühnel (Johann Michael) lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wirkte zunächst am Berliner Hofe. Von hier ging er 1717 nach Weimar und weiterhin nach Dresden in die Dienste des Feldmarschalls Flemming. Sein Leben scheint er in Hamburg beschlossen zu haben. Von seinen Kompositionen erschienen gegen 1730 bei Roger in Amsterdam „Sonates, à 1 et 2 Violes de Gambe".

Einer der bedeutendsten Gambenspieler Deutschlands zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts war Johann Schenck. Da er 1688 sein zweites Werk, „Konst-oefeningen", bestehend in 15 Sonaten für die Gambe und Baß zu Amsterdam stechen ließ, so darf man annehmen, daß er um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren wurde. Gegen Ende desselben war er als Kammermusikus im Churpfälzischen Dienst, den er aber zu Anfang des 18. Jahrhunderts aufgegeben haben muß, weil über ihn berichtet wird, daß er sich um diese Zeit in Amsterdam niederließ. Ob er dort bis zu seinem Lebensende blieb, erscheint zweifelhaft, denn auf dem Titel seines sechsten Werkes: „Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum" nennt er sich Kammerkommissarius und Kämmerer des Churfürsten von der Pfalz". Andererseits berichtet Mattheson: Er (Schenck) sei zu Amsterdam zum Marktvogt über die Fischer ernannt worden, weil er eine schöne Viol di Gamba gespielt habe. Im Ganzen veröffentlichte er acht Werke, unter denen die meisten in Sätzen und Sonaten für die Gambe, sowie für die Violine mit Baß bestehen. Von demjenigen, dessen Titel vorstehend

1) Derselbe war vielleicht ein Bruder oder Verwandter des S. 8 und 9 d. Bl. erwähnten Instrumentenmachers Tielke.

Digitized by Google

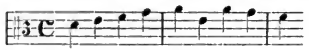
mitgetheilt ist, wird in der fürstlichen Bibliothek zu Sondershausen ein Exemplar aufbewahrt.

Dieses umfängliche, aus 101 Musikstücken bestehende Sammelwerk ist dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, mithin jenem kunstliebenden Fürsten gewidmet, welchem Corelli im Jahr 1712 seine „Concerti grossi" zueignete [1]). Das Titelblatt der „Scherzi musicali" trägt keine Jahreszahl. Doch läßt sich annehmen, daß die Herausgabe zwischen 1692 und 93 erfolgte, da Schenck sein op. 3 im ersteren und sein op. 7 im letzteren Jahr veröffentlichte, und die in Rede stehende Sammlung, wie schon bemerkt, die Werkzahl 6 trägt. Die darin enthaltenen Tonsätze sind nach Art der „Kammersonate" oder „Suite" gruppirt. Zwar hat der Autor weder die eine noch die andere Bezeichnung gebraucht, aber die von ihm gewählten Tonarten lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, zu welcher Art von Instrumentalkompositionen diese „Scherzi musicali" gehören. Wir wissen, daß alle Sätze einer Suite jener Zeit in ein und derselben Tonart zu stehen pflegten. Betrachtet man nun von diesem Gesichtspunkt aus das fragliche Gambenwerk Schenck's, so ergiebt sich, daß dasselbe zwölf Suiten oder Kammersonaten enthält, von denen einige allerdings eine ganz ungewöhnliche Länge haben. So bestehen z. B. die zweite Suite (F-dur) und die vierte (A-moll) aus je vierzehn Stücken. Den hauptsächlichsten Theil des Bandes bilden Tänze, als Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Gavotten und Menuetten. Auch ein paar Bourées sind darunter. Dann aber giebt der Komponist variirte Ciacconen und Passacaillen, die in einzelnen Fällen von großer Ausdehnung sind, sowie Rondeau's und „Arien". Die vierte Sonate enthält überdies eine Canzone und ein „Allabreve", die neunte eine Fuge, die elfte gleichfalls eine solche [2]), und eine Ouverture.

---

1) Vergl. hierzu S. 8 d. Bl.

2) Bemerkenswerth erscheint, daß dieser zweiten „Fuge" (D-moll) das Thema



zu Grunde liegt, welches Mozart beinahe 100 Jahre später im zweiten Finale der Zauberflöte für das C-moll-Fugato benutzt hat. Es ist nicht zu bezweifeln, daß

Digitized by Google

Die Mehrzahl der Suiten beginnt mit einem Präludium, wogegen in der zweiten eine „Fantazia“, in der vierten eine „Sonata con Basso obligato“, in der achten eine „Ouverture“, in der neunten ein „Capriccio“ und in der zwölften eine „Caprice“ den Anfang macht. Die Schreibweise bewegt sich zwischen ein- und mehrstimmiger Behandlung, und die Akkordbildungen sind durch Intervallverdoppelungen bis zu fünf gleichzeitig anzustreichenden Tönen erweitert. Zur Notirung gebraucht Schenck vier verschiedene Schlüssel, nämlich den Baß-, Alt-, Diskant- und Violinschlüssel, wonach sich der gesammte benutzte Tonumfang von bis zum erstreckt. Hieraus ist zu schließen, daß Schenck sich auf seiner Gambe, gleichwie der französische Gambist Marais, eines Bezuges von sieben Saiten bedient hat, und zwar dürfte die höchste derselben ins eingestrichene g gestimmt gewesen sein. Dabei mußte Schenck, um bis zum zweigestrichenen b zu gelangen, noch bedeutend über den siebenten Bund des Griffbretts hinausgehen.

Ihrer musikalisch künstlerischen Beschaffenheit nach sind die Schenck'schen Gambensätze mittelmäßig: sie halten mit den gleichzeitigen Violinkompositionen Corelli's keinen Vergleich aus. Am Besten sind die Tanzstücke gerathen, gegen welche die in größeren Formen gefaßten Tongebilde ziemlich dürftig und theilweise auch unkorrekt erscheinen. Zumal gilt dies von den beiden sogenannten „Fugen“, die über schüchterne fugirte Versuche nicht hinauskommen. Dennoch ist es von Interesse zu wissen, welchen Standpunkt Schenck als einer der angesehensten Gambenvirtuosen jener Zeit in produktiver Hinsicht einnahm, da seine Kompositionen ein Durchschnittsbild von der schöpferischen Leistungsfähigkeit seiner Berufsgenossen überhaupt gewähren. Zugleich giebt das Schenck'sche Werk auch einen sicheren Anhalt dafür, was an doppelgriffigen, akkordischen und figurativen Kombinationen auf der Gambe möglich war, und in dieser Beziehung

---

diese Reminiscenz auf einer Zufälligkeit beruht, da Mozart schwerlich die Schenck'sche Komposition gekannt hat.

Digitized by Google

offenbart es einen bedeutenden Reichthum an mannichfaltigen Spielmanieren.

Einfach in technischer Hinsicht erscheint dagegen eine Händel'sche „Sonata a Cembalo obligato col Viola da Gamba". Das doppelgriffige und akkordische Spiel ist darin gänzlich vermieden. Freilich waltet hier ein anderes Verhältnis ob, denn Händel hat die Gambe nicht, wie Schenck, als Soloinstrument, sondern als ein der Musikidee dienendes Tonwerkzeug behandelt, welches nur gleichberechtigt neben dem Klavier hergeht. Hauptsächlich benutzt er auch nur die, fast durchgängig im Altschlüssel notirte Mittellage der Gambe. Sonst ist diese Sonate [1]) bei formfester Gestaltung von leichterem Gewicht: sie macht den Eindruck einer schnell hingeworfenen Gelegenheitskomposition.

In anderem Sinne behandelt Händel's großer Zeitgenosse, Joh. Seb. Bach dies Instrument in seinen drei, für dasselbe bestimmten Sonaten mit Klavier. Zwar macht auch er mit vereinzelten Ausnahmen keinen Gebrauch von der doppelgriffigen und akkordischen Gambentechnik, aber die kunst- und gehaltvolle Ausdrucksweise, durch welche sich alle seine Instrumentalwerke mehr oder weniger auszeichnen, ist auch den soeben erwähnten Gambensonaten eigen, von denen die erste (G-dur) und die dritte (G-moll) die bedeutenderen sind.

Sehr schön und mit charakteristischer Wirkung hat Bach die Gambe in seinen Passionsoratorien nach dem Evangelium Matthäus und Johannes, sowie in einzelnen seiner Kantaten angewandt. Es sei hier nur an die herrliche, tiefempfundene Altarie „Es ist vollbracht", in der Johannespassion erinnert. Jetzt pflegt man bei Aufführung dieses erhabenen Werkes die Gambenpartie der genannten Arie durch das Violoncell ausführen zu lassen, was nicht ganz dem wehmuthvoll klagenden Ton des von Bach beabsichtigten Ausdruckes entspricht. Doch giebt es im modernen Orchester kein geeigneteres Surrogat für die Gambe, als das Violoncell.

---

1) Ein handschriftliches Exemplar derselben befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin.

Digitized by Google

Eine Eigenthümlichkeit Joh. Seb. Bach's ist es, alle zu seiner Zeit gangbaren Tonwerkzeuge, die sich irgendwie zur Darstellung eines besonderen Kolorit's eigneten, mit seltenem Kunstverständnis für seine Zwecke benutzt zu haben. Er war aber außerdem auch darauf bedacht, den Chor der Instrumente durch eigene Erfindung zu bereichern. So konstruirte er während seines Köthener Wirkens (1717—1723) die „Viola pomposa", ein celloartiges, wie die Violine gehandhabtes Streichinstrument, welches einen fünfsaitigen Bezug in der Stimmung C G d a e' hatte. Gerber bemerkt darüber: „Die steife Art, womit zu seiner (Bach's) Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bei etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche, zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzell's, noch eine Quinte, e, hatte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Passagien, leichter auszuführen".

Wie aus der letzten von Bach's Suiten für Violoncell-Solo zu ersehen ist, welche ursprünglich für die Viola pomposa geschrieben wurde, erstreckte sich der Tonumfang dieses Instrumentes vom großen C bis zum dreigestrichenen g hinauf. Indessen gelangte die Viola pomposa nicht zu allgemeiner Anwendung. Sie überlebte kaum ihren Erfinder und verschwand, wie es scheint, noch vor der Gambe aus der Musikpraxis.

Auch Bach's ältester Sohn, Philipp Emanuel, schrieb Einiges für die Gambe. Darunter befindet sich eine aus drei Stücken bestehende Sonate mit Klavier in G-moll[1]), welche angeblich 1759 komponirt wurde. Der dreistimmige Satz ist solid, dabei aber von einer gewissen Nüchternheit und Trockenheit nicht frei.

Unter den erwähnenswerthen Gambenkompositionen des vorigen Jahrhunderts, welche bis auf unsere Zeit gekommen sind, ist auch ein ungedruckt gebliebenes Konzert von Giuseppe Tartini, dem

---

1) Das Manuskript derselben wird in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt.

Digitized by Google

ruhmreichen Stifter der ehemaligen Paduaner Geigenschule, mit Begleitung des Streichquartetts und zweier Hörner zu verzeichnen [1]). Möglicherweise schrieb Tartini es während seines dreijährigen Aufenthaltes in Prag (1723—26) für einen deutschen Gambisten, denn um diese Zeit wurde die Gambe in Deutschland noch mit großem Eifer kultivirt, wogegen sie in Italien durch das Violoncell schon sehr in den Hintergrund des Musiktreibens gedrängt worden war. Tartini's Gambenkonzert trägt alle Merkmale der Ausdrucksweise seines Autors, doch ist es zur Hauptsache ebenso veraltet, wie alle seine Violinkonzerte. Der Anfangs- und Schlußsatz steht in G-dur, das zwischen beiden Stücken befindliche Grave in D-moll. Der mit Ausnahme einiger Doppelgriffe und Akkorde einstimmige Satz der Solostimme ist durchweg im Tenor- und Baßschlüssel notirt. Bemerkenswerth erscheint es, daß alle Stücke vor dem Schlußtutti mit ausgeschriebenen Kadenzen des Soloinstrumentes in der Art versehen sind, wie es Tartini mehrfach bei seinen Violinkonzerten gehalten hat.

Als Zeitgenosse Schenck's that sich im Gambenspiel der Hessen-Darmstädtische Kriegsrath Ernst Christian Hesse hervor, welcher am 14. April 1676 in dem thüringischen Orte Großengottern geboren wurde. Gerber sagt von ihm, er sei seiner Zeit der erste und zugleich der berühmteste Gambist Deutschlands gewesen, und berichtet dann weiter: „Nachdem er zu Langensalza und Eisenach seine Schuljahre zugebracht hatte, kam er als Canzeleyaccessist in Darmstädtische Dienste, und folgte dem Hofstaat seines neuen Herrn 1694 nach Gießen. Auf dieser Akademie setzte er bey seiner Arbeit zugleich seine juristischen Studien fort. 1698 erhielt er von seinem Hofe die Erlaubniß nach Paris zu reisen, um sich daselbst auf der Viol da Gamba, die er schon in frühen Jahren zu studiren angefangen hatte, vollkommener zu machen. Er hielt sich daselbst drey Jahre auf, und nahm bei den beiden berühmten Meistern Marais und Forqueray zugleich Unterricht. Da sie heimliche Feinde gegeneinander waren, sahe er

1) Dasselbe befindet sich in der Autographensammlung des Grafen Wimpfen auf dessen Landsitz bei Graz.

Digitized by Google

sich genöthiget, sich gegen den einen Hesse und gegen den andern Sachs zu nennen. Beyde freueten sich so sehr über seine Geschicklichkeit und seinen Wachsthum, daß sie sich wechselsweise mit dem vortrefflichen Scholaren trozten, den sie itzt hätten. Endlich kam es zwischen ihnen zur Ausforderung, die Stärke ihres Schülers in einem dazu angestellten Conzerte auf die Probe zu setzen. Aber wie erstaunten sie, als sie bey der Erscheinung des Herrn Hesse beyde ihren Schüler in ihm fanden. Er machte darauf seinen beyden Meistern, jeden in seiner Manier, ganz besondere Ehre. Entfernte sich aber nach diesem Vorfalle sogleich von Paris."

Nach seiner Rückkehr an den Darmstädter Hof im Jahre 1702 wurde Hesse zum Sekretär des Kriegsdepartements und der auswärtigen Angelegenheiten ernannt. Im folgenden Jahre verheirathete er sich.

Im Jahr 1705 machte Hesse eine Reise durch Holland und England, und zwei Jahre später begab er sich nach Italien, um seine Kenntnisse in der Kompositionskunst zu bereichern. Überall erregte sein Gambenspiel allgemeine Bewunderung. Auf der Rückreise von Italien besuchte er Wien, und ließ sich mit dem, seiner Zeit als Erfinder eines hackbrettartigen Instrumentes — es hieß Pantaleon — berühmten Hebenstreit bei Hofe hören. Der Kaiser war so entzückt von seinem Spiel, daß er ihm eine goldene Kette mit seinem Bildnis überreichen ließ. Im Jahr 1713 verlor er seine Frau durch den Tod. Um dieselbe Zeit wurde ihm am Darmstädter Hofe das vakante Kapellmeisteramt interimistisch übertragen. Inzwischen verheirathete er sich wieder, und zwar mit der berühmten Sängerin Johanna Elisabeth Doebbrecht (Döbricht), 1715 stieg er zu der Stellung eines Kriegskommissars, und 11 Jahre später zu der Würde eines Kriegsrathes auf. „Um 1719, so berichtet Gerber noch, trat Hesse seine letzte musikalische Reise in Gesellschaft seiner Gattin nach Dresden zu den berühmten Festen, bey Gelegenheit des Churprinzl. Beylagers an, wo zugleich mehrere Opern von Lotti und Heinichen vorgestellt wurden. Sie erwarben sich beyde daselbst die ausgezeichnetste Ehre und die reichlichste Vergeltung. Seit dieser Zeit diente er in der Stille seinem Hofe bis zu seinem 86. Jahre und starb am 16. May

Digitized by Google

1762, nachdem ihm jede Art menschlicher Glückseligkeit zu Theil geworden war. Außer den Singstücken, die er zur Zeit der Kapellmeistervakanz für die Kirche gesetzt hat, hat er viele Sonaten und Suiten für die Viola da Gamba hinterlassen, die die ganze Stärke dieses Instrumentes enthalten."

Hesse hatte zwanzig Kinder, von denen ihn indessen nur acht überlebten. Sein ältester Sohn, Ludwig Christian, bildete sich unter der väterlichen Leitung zu einem tüchtigen Gambisten aus und trat als solcher 1768 in die Dienste des Prinzen von Preußen.

Außer seinem Sohn bildete Hesse den trefflichen Gambenspieler Joh. Christian Hertel, geb. 1699 in dem schwäbischen Orte Oettingen. Sein Vater, der beim Fürsten von Oettingen Kapellmeister war, und dann am Herzogl. Hof zu Merseburg in gleicher Eigenschaft wirkte, wünschte, daß der Knabe studiren sollte, weshalb er ihn 1716 die Hallenser Universität beziehen ließ. Hier befaßte er sich aber vorzugsweise mit Musik, und als er wieder nach Hause zurückkehrte, erhielt er von seinem Vater die Erlaubnis, sich gänzlich der Kunst widmen zu dürfen. Zugleich erklärte der Herzog von Merseburg seine Bereitwilligkeit, ihm die Mittel zu gewähren, sich entweder in Paris unter Marais' und Forqueray's, oder unter Hesse's Anleitung in Darmstadt als Gambist auszubilden. Der junge Hertel entschied sich für Hesse, und dieser nahm ihn ausnahmsweise als Schüler an. Nach zweijährigem Studium verließ er Darmstadt, konzertirte an den Höfen zu Eisenach, Merseburg, Weißenfels, Zerbst und Köthen und nahm hierauf eine Stelle in der Eisenacher Kapelle an. Während der Jahre 1723—1727 befand er sich auf Reisen in Deutschland und Holland, spielte 1732 vor Friedrich dem Gr. in Ruppin, als dieser noch Kronprinz war, und übernahm dann das Konzertmeisteramt in Eisenach. Als nach dem Tode seines Fürsten (1742) die Eisenacher Kapelle aufgelöst wurde, erhielt er durch Franz Benda's Empfehlung den Konzertmeisterposten am Strelitzer Hofe. Diese Stellung bekleidete er bis 1753. Ein Jahr darauf starb er. Von seinen zahlreichen Kompositionen wurden nur sechs Sonaten für Violine solo e continuo 1727 in Amsterdam veröffentlicht.

Als namhafte, der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ange-

Digitized by Google

hörende deutsche Gambisten sind noch zu nennen: Emmerling, Hard und Bellermann. Der erste dieser Männer, geb. zu Eisleben, war ums Jahr 1730 Kammermusiker und Violdigambist beim Markgrafen Ludwig von Brandenburg, und auch Instrumentalkomponist, wie Gerber berichtet.

Johann Daniel Hard, geb. 8. Mai 1696 in Frankfurt am Main, stand zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn fünf Jahre hindurch als Gambenspieler und Kämmerer in Diensten des Königs Stanislaus während dessen Aufenthalt zu Zweibrücken, worauf er Kammermusikus beim Bischof von Würzburg und Herzog von Franken, Joh. Phil. Franz v. Schönborn wurde. Nach vier Jahren verließ er auch diesen Dienst und nahm 1725 eine Stelle als Kammermusiker am Würtemberger Hofe an. Weiterhin rückte er zum Konzertmeister und schließlich unter dem Herzog Carl Eugen zum Kapellmeister auf. Das letztere Amt bekleidete er in Stuttgart noch 1757. Weitere Nachrichten fehlen über ihn.

Constantin Bellermann, kaiserl. gekr. Poet, wie ihn Gerber nennt, befleißigte sich als Liebhaber des Gambenspieles. Er wurde 1696 in Erfurt geboren, studirte „daselbst die Rechte und übte dabey die Musik sowohl in Ansehung der Komposition als auch in Ansehung des Spielens der Laute, Gambe, Violin und Flöte. Er erhielt den Ruf 1719 nach Münden als Kantor und dann 1741 als Rector an dasiger Schule." Von seinen vielen ungedruckt gebliebenen Kompositionen, unter denen sich Kirchenstücke, Kantaten, eine Oper, Lautensuiten, Konzerte für Oboe d'Amour und Flöte, Klavierkonzerte mit Violine, Ouverturen befinden, seien hier nur sechs Sonaten für Flöte, Gambe und Klavier hervorgehoben. Das Jahr seines Todes ist unbekannt.

Unter den deutschen Gambenspielern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts figurirte auch eine weibliche Gestalt. Es war Dorothea v. Ried, eine der vier Töchter des österreichischen Musikers Fortunatus Ried. „Von ihnen meldet Johann Frauenlob, so sagt Gerber, in der Vorrede von gelehrten Weibern: daß obgleich zwey davon noch sehr jung und die eine kaum acht Jahre alt gewesen sey; so habe sie doch ihr Vater in der Musik so weit gebracht, daß sie nebst ihren

Digitized by Google

zween Brüdern, in Wien, Prag, Leipzig, Wittenberg und andern Orten ſolche Proben abgelegt hätten, welche jederman in Erſtaunen geſetzt, indem man eher eine himmliſche, als menſchliche Muſik zu hören geglaubt hätte."

Auch einer fürſtlichen Perſönlichkeit, nämlich der des Kurfürſten Maximilian Joſeph, geb. 28. März 1728, geſt. 30. Decbr. 1777 iſt hier zu gedenken. Er ſpielte Violine und Violoncell, hauptſächlich aber war er ein vortrefflicher Gambiſt. Burney, der ihn 1772 hörte, ſagt, daß „er auch kein großer Prinz zu ſein brauchte, um ſeine Fertigkeit, ſeinen Vortrag des Adagio und ſeine Pünktlichkeit im Zeitmaße vortrefflich zu finden." Maximilian komponirte auch. Sein Kompoſitionslehrer war Bernasconi.

Endlich iſt noch als ein Gambiſt erſten Ranges Karl Friedrich Abel zu erwähnen. Er wurde um 1725 zu Köthen geboren, wo ſein Vater als Gambenſpieler in der fürſtlichen Kapelle angeſtellt war. Der junge Abel „genoß, ſo berichtet Gerber, als Thomasſchüler zu Leipzig wahrſcheinlich den Unterricht des großen Seb. Bach, kam darauf um 1748 in die königl. Poln. Kapelle nach Dresden, wo er in der blühendſten Periode von Haſſen's Leben und der daſigen Muſik überhaupt beynahe zehn Jahre hindurch, Zeit genug fand, ſeinen Geſchmack zu bilden. [1]). Ein Zwiſt aber mit dem Oberkapellmeiſter Haſſe machte, daß er nach dem D. Burney ſchon 1758 auf gut Glück mit drey Thalern in der Taſche, dieſen Hof verließ. Um nun dies Kapital zu vermehren, wanderte er mit dem Mſt. von ſechs Sinfonien beladen, zu Fuße, nach Leipzig; wo ihn auch die Großmuth des Verlegers dieſer Sinfonien um ſechs Ducaten reicher machte. Nun aber ging es von einem deutſchen Hofe zum andern, wo ſein Vertrauen auf ſich ſelbſt durch wiederholte gute Aufnahme und Belohnungen, nicht wenig gewann. Endlich wandte er ſich, und das ſchon im Jahre 1759, nach London, wo er ſogleich an dem zuletzt verſtorbenen Herzoge von York einen großen Patron fand, der ihn ſo lange hinlänglich unterſtützte, bis die Kapelle der Königin errichtet wurde, wobey er, mit dem

1) Nach Fürſtenau's Angabe war Abel in Dresden als Violoncelliſt engagirt. S. deſſen Geſchichte der Muſik u. des Theaters am Kurfürſtl. ſächſ. Hofe Bd. II. S. 240.

Digitized by Google

Charakter eines königl. Kammermuſikus, und mit einem Jahrgehalte von 1400 Thalern, ſogleich angeſtellt wurde. Dieſe Einnahme, nebſt ſeinen einträglichen Informationen, wurde aber dadurch noch merklich erhöhet, daß ihm die daſigen Notenhändler für ſechs Sinfonien 700 Thaler als eine beſtimmte Summe zahlten. Sein Geſchäft im Konzerte der Königin war gewöhnlich, die Bratſche auf ſeiner Gambe zu ſpielen, und nur dann und wann, in Bach's [1]) Abweſenheit auf dem Flügel zu accompagniren. Mehrere Jahre hielt er ſich den Sommer über in Paris auf, wo er in dem Hauſe eines Generalpächters, nicht nur jedesmal eine freundſchaftliche Aufnahme, ſondern auch, was ihm lieber als alles war, die beſten Weine fand. — Bey ſeiner erſten Erſcheinung in London nahm ſeine Discretion, ſein Geſchmack und ſeine pathetiſche Manier des Ausdrucks beym Vortrage ſeiner Adagio's, die jungen Virtuoſen ſo ſehr ein, daß ſie bald mit wenigerm Aufwande von Noten und mit glücklicherm Erfolge, alle ſeiner Schule folgten. Überhaupt machten ihn ſein Geſchmack und ſeine Kenntniſſe zum Schiedsrichter in allen ſtreitigen Punkten, ſo daß er bey den verwickeltſten Vorfällen als ein infallibles Orakel angeſehen wurde. Bey ſeiner Fertigkeit auf der Gambe, beſaß er noch, gleich mehrern ältern Virtuoſen, das Talent, durch freye Fantaſien und gelehrte Modulationen ſeine Zuhörer in Verwunderung und Staunen zu ſetzen. Und ob er gleich des Flügels ungleich weniger mächtig war; ſo wußte er doch auch hier mit tiefer Einſicht und unendlicher Abwechſelung im Arpeggio zu moduliren. —"

„Abel hielt ſich bis 1782 in London auf, in welchem Jahre ihn das Verlangen, ſeinen Bruder und ſein Vaterland noch einmal zu ſehen, nach Deutſchland trieb. Auf dieſer Reiſe war es, wo er zu Berlin und Ludwigsluſt, noch in ſeinem Alter, die Größe ſeiner Kunſt, ſeinen mächtigen Ausdruck, ſeinen ſchönen Ton und rührenden Vortrag auf der Gambe bewies. Der jetzige König, damaliger Kronprinz von Preußen, vor dem er ſich in Berlin hören ließ, beſchenkte ihn mit einer koſtbaren Doſe und 100 Stück Louisd'or. Wenige

1) Der jüngſte Sohn Seb. Bach's, mit Vornamen Joh. Chriſtian, geb. 1735 in Leipzig, geſt. 1782 zu London, wohin er 1759 als Oberkapellmeiſter berufen wurde.

Digitized by Google

Jahre darauf hielt er sich noch wegen seinen zerrütteten Umständen einige Zeit in Paris auf. Kehrte aber wieder nach London zurück und starb daselbst am 22. Juni 1787 nach dreyer Tage Schlaf, ohne die geringsten Schmerzen. Noch kurz vor seinem Tode spielte er ein neu verfertigtes Solo, worüber selbst seine wärmsten Bewunderer erstaunten. Besonders waren seine Cadenzen vortrefflich."

Soweit Gerber. Es ist auffallend, daß sich unter Abel's zahlreich veröffentlichten Werken, die theils in Konzerten und Orchester- und theils in Kammermusikstücken bestehen, keine Gambenkompositionen befinden. Dies dürfte sich daraus erklären, daß die Glanzzeit der Gambe mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorüber war. Sie kam aus der Mode und mit ihr auch die Gambenmusik, statt deren man nun Violoncellkompositionen verlangte. Von manchen Seiten wurde dieser Wechsel ebenso sehr beklagt, wie es nach Verweisung der Laute in das Raritätenkabinett oder in die Rumpelkammer der Fall war.

Nach Abel ist kein deutscher Gambist von hervorragender Bedeutung weiter zu verzeichnen. Die Gambe wurde von Mitte des vorigen Jahrhunderts ab mehr und mehr durch das inzwischen in den Vordergrund getretene Violoncell verdrängt, und so widmeten sich die jungen Talente vorzugsweise diesem Instrumente neben der, an die Spitze der Musikpraxis getretenen Violine.

Zu den Saiteninstrumenten, welche das gleiche Schicksal der Gambe hatten, gehörten auch die Viola bastarda und die Viola di Bordone (deutsch Bariton). Das erstere Tonwerkzeug war von Figur etwas völliger als die Gambe, und hatte einen Bezug von 6–7 Saiten.[1] Um die Resonanz zu verstärken, waren unter dem Griffbrett und Steg, ähnlich wie bei der Viola d'amour (Viola d'amore), eben so viel Stahlsaiten angebracht, welchen man die Stimmung der über dem Griffbrett liegenden Saiten gab. Eine andere Abart der Gambe war das im vorigen Jahrhundert kultivirte Bariton. In Leopold Mozart's Violinschule findet sich folgende Beschreibung davon: „Dieses

1) Nach Pohl's Angabe wurde die Zahl dieser Metallsaiten bis zu 27 erhöht. S. C. F. Pohl: Haydn I, 250. Dort findet man ausführliche Mittheilungen über das Bariton und die Baritonkomposition.

Digitized by Google

Instrument hat, gleich der Gambe 6 bis 7 Seyten. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Theil hohl und offen, wo neun oder auch zehn messingene und stählerne Seyten hinunter gehen, die mit dem Daumen berühret, und geknippet werden; also zwar, daß zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigebogen auf den oben gespannten Darmseiten die Hauptstimme abgeiget, der Daume durch das Anschlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Seyten den Baß dazu spiele. Und eben deswegen müssen die Stücke besonders dazu gesetzet seyn. Es ist übrigens eines der anmuthigsten Instrumente." Aus dieser Beschreibung geht hervor, daß das Bariton ein Baßinstrument nach Art der Viola d'amour war.

Das Bariton war zeitweilig namentlich in Oesterreich sehr beliebt. Mehrere österreichische Tonsetzer, wie z. B. Eybler, Weigl und Pichl, an ihrer Spitze Joseph Haydn, lieferten für dieses Instrument Kompositionen. Der letztere Meister erhielt Anregung dazu durch seinen Brodherren, den Fürsten Esterhazy, welcher dem Bariton seine besondere Gunst zuwandte. Haydn schrieb nicht weniger als 175 Musikstücke für dasselbe[1]). Die Stimmung der Grifffaiten des Bariton war übrigens im Prinzip diejenige der Gambe.

Als ein ausgezeichneter Bariton-Virtuose galt der Wiener Anton Lidl, welcher gegen 1740 geboren wurde. Gerber sagt von ihm, er habe sein Instrument, „so ohngefähr 1700 erfunden worden, noch mehr vervollkommnet. Es ist an Gestalt der Viola da Gamba gleich, außer daß es hinten messingene Saiten hat, die zu gleicher Zeit mit dem Daumen gespielt werden müssen. Diese untern Saiten hat er bis auf 27 vermehret, worunter auch die halben Töne mit begriffen sind. Er soll ein ungemeiner Künstler auf diesem Instrumente seyn. Der Verf. des Alman. von 1782 sagt: Sein Vortrag besteht in süßer Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, in überraschenden Bindungen mit der harmonievollsten Melodie." Nach Burney's Angabe lebte Lidl im Jahr 1789 nicht mehr. Bis 1783 hatte er in Amsterdam und Paris Duos, Quartette und Quintette, insgesammt sieben Werke, drucken lassen. Seine Gambenkompositionen blieben unveröffentlicht.

1) Pohl: Haydn I, 257.

Digitized by Google

Das Bariton verschwand mit der Gambe im Laufe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus der Musikpraxis.

In Italien vollzog sich um dieselbe Zeit, oder wohl noch etwas früher derselbe Wechsel, nachdem dort durch Franciscello, von dem später die Rede sein wird, ein lebhaftes Interesse für das Violoncell angefacht worden war. Ohnehin scheint in dem Lande der Künste, wie die aus Maugar's Schrift bereits gegebenen Citate erkennen lassen, gerade für das höhere Studium der Gambe keine besondere Vorliebe geherrscht zu haben, sei es nun, daß unter den Streichinstrumenten die Kultivirung der Violine, welche vom 17. Jahrhundert ab dort ganz entschieden in den Vordergrund der Musikpflege getreten war, zur Hauptsache betrieben wurde, oder daß die italienischen Tonsetzer sich mit der Gambe nicht sonderlich befaßten. Thatsächlich hat es, soweit man zu sehen vermag, mit Ausnahme Tartini's kein nennenswerther italienischer Komponist der Mühe werth erachtet, sie in den Bereich seiner schöpferischen Thätigkeit zu ziehen.

Außer Ferabosco, von dem schon die Rede war, sind an namhaften italienischen Baß-Violenspielern und Gambisten zunächst Alessandro Romano, mit dem Beinamen della Viola und Teobaldo Gatti zu erwähnen. Romano wurde gegen 1530 zu Rom geboren, und trat 1560 als Sänger in die päpstliche (sixtinische) Kapelle. Später wurde er unter dem Namen Giulio Cesare Confrater des Klosters Monte Oliveto. Doch fühlte er sich dort auf die Dauer nicht behaglich, da er durch seine Unverträglichkeit mit mehreren seiner Ordensbrüder in Streit und Uneinigkeit gerieth. Seine zwischen den Jahren 1572—1579 gedruckten Kompositionen bestehen aus Canzonen alla napolitana zu fünf Stimmen, und einem Buch fünfstimmiger Motetten.

Teobaldo Gatti, geb. zu Florenz gegen 1650, zeichnete sich nicht nur als Gambenspieler aus, sondern machte sich auch seiner Zeit als Opernkomponist bekannt. In letzterer Hinsicht lehnte er sich an Lully an, dessen erste Opernouvertüre ihm so imponirte, daß er beschloß nach Paris zu reisen, um seinem berühmten Landsmann zu huldigen. Lully, dem dies schmeichelte, zeigte sich für die ihm bewiesene Aufmerksamkeit dadurch erkenntlich, daß er Gatti zum Mitglied des

Digitized by Google

Pariſer Opernorcheſters machte, welche Stellung er beinahe fünfzig Jahre hindurch bekleidete.[1]) Er ſtarb 1727 zu Paris. Dort erſchienen 1696 zwölf „airs italiens“ von ihm, unter denen ſich zwei zweiſtimmige befinden.

Als tüchtige italieniſche Gambiſten werden außerdem Marco Fraticelli und Carlo Ambroſio Lunati[2]) von Mailand, mit dem Beinamen „il Gobbo della Regina“ angeführt. Letzterer kam während der Regierung König James II. nach England. Näheres iſt über dieſe beiden Inſtrumentaliſten nicht bekannt.

Erwähnenswerth iſt an dieſer Stelle noch, daß die berühmte italieniſche Sängerin Leonora Baroni, geb. gegen 1610, nach Maugar's Zeugnis eine geſchickte Theorben- und Gambenſpielerin war. Als ſolche begleitete ſie ſich ihre Geſangsvorträge ſelbſt.

Es iſt ſchon darauf hingewieſen worden, daß die Viola da Gamba, welche beinahe drei Jahrhunderte hindurch — (denn der „Basso di Viola“ oder die „große Geige“ Gerle's war im Grunde auch eine Gambe, obwohl noch in etwas primitiver Geſtalt) eine wichtige Rolle, ſowohl als Orcheſter- wie als Soloinſtrument ſpielte, im Laufe des 18. Jahrhunderts vom Violoncell verdrängt wurde. Nachdem an Stelle des Cornet's (Zinken) und der Diskant-Viola (franz. Pardessus de viole), als melodieführendes Inſtrument die Violine getreten war, mußte man nothwendigerweiſe darauf denken, ein Äquivalent für die Baßlage des Streichquartetts zu ſchaffen, weil die Tongebung der Gambe ſich im Verhältniß zur Geige beim Enſembleſpiel als zu wenig kräftig und markig erwies. Mattheſon ſagt in ſeinem 1713 erſchienenen „Neu eröffneten Orcheſtre“ von ihr: „Die ſäuſelnde Viola die Gamba, Gall. Basse de Viole, eigentlich alſo genant, iſt ein ſchönes, delicates Instrument, und wer ſich darauff signalisiren will, muß die Hände nicht lange im Sack ſtecken, ... Ihr meiſter Gebrauch bey Concerten iſt nur zur Verſtärckung des

1) Gerber bezeichnet ihn als Violoncelliſten, was wohl auf einem Irrthum beruhen dürfte, da in dem Pariſer Opernorcheſter bis 1727 ſo viel man weiß, nur Gambiſten thätig waren. Indeſſen mag er beide Inſtrumente geſpielt haben.

2) S. „The History of the Violin by W. Sandys and Simon Andrew Forster. London, 1864.“

Digitized by Google

Basses, und praetendiren einige gar einen General-Bass darauff zu wege zu bringen, wovon ich noch biß dato eine vollenkommene Probe zu sehen das Glück nicht gehabt habe."

Im Gegensatz zu dieser letzteren, etwas sarkastischen Bemerkung Mattheson's steht, was Gerber hundert Jahre später Bd. I S. 6 seines „neuen" Tonkünstlerlexikon's über die Gambe sagt. Dort heißt es: „Merkwürdig ist es in der Geschichte der Musik, daß sein (Abel's) Instrument mit ihm im Jahr 1787 ganz in Vergessenheit begraben worden ist: die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privat-Konzerten das ausschließende Recht hatte, sich vom Anfange bis zum Ende vor allen andern Instrumenten hören zu lassen; weswegen sie denn auch nicht nur, gleich den Schachteln, satzweise, in allen Formaten, groß und klein, verfertigt werden mußten, sondern auch mit allem möglichen Aufwande von angebrachtem künstlichem Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold bestellt, gesucht und bezahlt wurden. Von diesem allgemein herrschenden und beliebten Instrumente wird nun in Zeit von einem Menschenalter in ganz Europa keine Idee mehr übrig seyn; sie müßte denn unter den alten Holzschnitten im Prätorius oder als ein saitenloses, von Würmern zerfressenes Exemplar in einer der Hof-Musikkammern wieder hervorgesucht werden. Abermals ein trauriger Beweis, wie sehr sich Apollo von der Göttin Mode beherrschen läßt. — Merkwürdig ist noch dabey der Geschmack unserer Vorfahren an diesem sanften, bescheidenen, sumsenden Violengetöne. Auch waren sie stille, zufriedene und friedliebende (!) Leute. Gegenwärtig können zu unsern Musiken die Instrumente nicht hoch und schreyend genug gewählt werden" [1]). Man sieht, Gerber hatte, obwohl er selbst Cello spielte, ihm also dies Instrument genau bekannt war, nicht nur das Mißverhältniß zwischen dem Chor der Geigen und dem der Gamben im Orchester hinsichtlich der Tongebung bemerkt, sondern auch den Umstand, daß die Gambe durch die schöpferische

1) Was würde Gerber wohl sagen, wenn er das heutige Aufgebot an instrumentalen Mitteln für die Orchesterkomposition erlebt hätte?!

Digitized by Google

Thätigkeit Haydn's und Mozart's im Gebiet der höheren Instrumentalmusik völlig überflüssig gemacht worden war. Und ebenso waren ihm die prävalirenden Eigenschaften des Violoncell's über die Gambe als Soloinstrument entgangen, obwohl ihm die hervorragenden Erfolge der Cellovirtuosen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nicht unbekannt geblieben sein konnten. Hiernach scheint es, als ob Gerber eine spezielle Vorliebe für die Gambe hatte, — ein Geschmack, den wohl nur noch wenige seiner Zeitgenossen mit ihm theilten.

Die von Gerber[1]) aufgestellte Behauptung, der französische Geistliche Tardieu von Tarascon habe „um's Jahr 1708" das Violoncell erfunden, ist einfach in das Reich der Fabel zu verweisen, denn dies Instrument existirte schon lange vorher in Italien.[2])

Fetis bemerkt (S. 47) in seiner Schrift: „Antoine Stradivari", (Paris 1856), das „Violoncell" sei schon von Prätorius in dessen „Syntagma mus." (1614—1620) erwähnt, was auf einem Irrthum beruht, da das genannte Werk weder den Namen noch die Abbildung dieses Instrumentes enthält[3]). Doch dürfte das Violoncell um diese Zeit in Italien bereits in Gebrauch gewesen sein, denn nach Rob.

---

1) Gerber's altes Tonkünstlerlexikon S. 617 und Anhang S. 86.

2) In der Vorrede der schon erwähnten Violoncellschule von Corrette ist die unhaltbare Behauptung aufgestellt, daß das Violoncell von „Bonocini (Bononcini) presentement maitre de Chapelle du Roi de Portugal" erfunden worden sei. Ein Bononcini, mit Vornamen Domenico, lebte thatsächlich um 1737 am Lissaboner Hofe. Er stand damals nach Fétis Angabe im Alter von 85 Jahren. Hiernach müßte er 1652 geboren sein. Das Violoncell kann er aber nicht erfunden haben (wenn überhaupt von einer Erfindung desselben gesprochen werden darf), da es nachweislich schon vor seiner Geburt existirte. Es ist zudem gar nicht einmal erwiesen, ob Domenico Bononcini Cellist war. Wahrscheinlich hat Corrette ihn mit dem später zu erwähnenden Giov. Battista Bononcini verwechselt.

3) Eine andere Unrichtigkeit in Fétis „Stradivari" (S. 46) ist, daß der Name „Violino" schon in Lanfranco's 1533 erschienener Schrift „Scintille" vorkommen soll. Diese Angabe hat Konfusion angerichtet. Auch ich habe sie, ehe mir Lanfranco's Schrift zugänglich geworden, bona fide in meiner „Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts" (S. 73) benutzt, und stelle sie hiermit richtig. Das Wort „Violino" kommt nämlich bei Lanfranco gar nicht vor, sondern immer nur der Terminus „Violone", d. h. Baßgeige.

Digitized by Google

Eitner's Mittheilung [1]) ist dasselbe in einem Druck vom Jahr 1641, und dann in einem 1660 erschienenen Werk von Freschi als „Violoncino“ erwähnt. In Arresti's Sonaten zu 2 und 3 Stimmen vom Jahr 1665 wird es „Violoncello“ genannt.

Sehr nahe lag es für die italienischen Meister des Instrumentenbaues nach Analogie der, von Mitte des 16. Jahrhunderts ab bereits in Gebrauch gekommenen Violine ein entsprechendes Baßinstrument herzustellen, und dies geschah unzweifelhaft schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Von dem Brescianer Gaspard da Salò, (1550—1612), ist es erwiesen [2]). Ob Andreas Amati, Begründer der ruhmreichen Cremoneser Schule, geb. 1520 gest. 1580, dergleichen Tonwerkzeuge gebaut hat, erscheint zweifelhaft.

Augenscheinlich war bei der Konstruktion des Violoncello's ebensowohl die Gambe, wie die Violine maßgebend. Von der letzteren wurden dafür die Umrisse des Schallkastens, die gewölbte Unterdecke, welche die ältere Gambe — deren Boden platt war — nicht hatte, sowie die F-Löcher, und das bündefreie Griffbrett entlehnt; die erstere dagegen war maßgebend für die Größenverhältnisse des Violoncell's. Dieses baute man, wie die Gambe, in kleineren und größeren Verhältnissen, bis Stradivari ein mustergiltiges Format dafür feststellte. Ob der berühmteste deutsche Geigenbauer Jacob Stainer (geb. 1621, gest. 1683) Violoncelle gebaut hat, wird von Kennern stark bezweifelt. Dagegen ist es sicher, daß er Gamben fertigte, welche mehrfach zu Violoncellen umgewandelt sind.

Nach Eitner's vorerwähnten Angaben ist, wie es scheint, das zuletzt genannte Instrument zunächst „Violoncino“, und einige Zeit danach erst „Violoncello“ genannt worden. Die italienischen Endsylben ino und ello haben eine diminutive Bedeutung und sind daher jene beiden Benennungen miteinander identisch. Wie „Violino die Verkleinerung von „Viola“, ebenso sind „Violoncino“ und „Violoncello“ Diminutiva von „Violone“. Unsere heutige Bratsche aber, welche gleichfalls um jene Zeit aus der Alt- oder Tenor-Viola

1) S. „Monatshefte für Musikgeschichte“, Jahrg. XVI, Nr. 3.

2) Der rühmlich bekannte Geigenmacher Aug. Riechers in Berlin besitzt ein Violoncell von Gaspard da Salò (kleines Format).

Digitized by Google

nach dem Vorbild der Violine hervorging, erhielt den Namen „Viola da braccio“, was so viel heißt, wie Arm-Viole. Außer der Viola da braccio gab es noch eine „Viola da spalla“, welche nicht unter das Kinn geschoben wurde, sondern auf der linken Schulter ruhte. Über dieses Baß-Instrument bemerkt Mattheson: „Insonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen großen Effect beym Accompagnement, weil sie starck durchschneiden, und die Tohne rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget, und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen, hat also nichts, daß seinen Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert“.

Wir kehren zu dem Violoncell zurück. Dasselbe bot dem Spieler zwei sehr bedeutende Vortheile vor der Gambe. Einmal war die Fingertechnik auf ihm eine völlig unbeengte, weil sein Griffbrett keine Bünde hatte, welche dem Gambenspiel in Betreff der Läufer und Passagenbildung sowie des Lagenwechsels ein wesentliches Hemmnis auferlegten. Dann auch konnte der Spieler auf dem Violoncell durch nachdrücklicheres Angreifen der einzelnen Saite mit dem Bogen mehr Ton erzielen, als auf der Gambe. Bei dieser war der obere Rand des Steges, über welchen die Saiten hinliefen, für das akkordische oder mehrstimmige Spiel so flach geschnitten, daß eine kräftige Tonbildung vermieden werden mußte, wenn man nicht die Nachbarsaiten in Mitleidenschaft ziehen wollte. Der Steg des Cello's hingegen hatte eine mehr convexe Form, wodurch freilich das mehrstimmige Spiel ausgeschlossen war. Bekanntlich sind bei diesem Instrument, wie auf der Violine, nur Doppelgriffe und Akkorde möglich, und die letzteren nur gebrochen. In dieser Weise wurde das Violoncell ehedem bei Aufführungen von Opern und Oratorien zur Solo-Begleitung der Recitative benutzt, wofür natürlich die musiktheoretische Durchbildung der betreffenden Spieler erforderlich war, weil sie bezifferte Bässe à vista auszuführen hatten.

Schon Corrette giebt in seiner Violoncellschule (1741) eine Anleitung zum Begleiten der Recitative. Diese Erklärung ist aber keine erschöpfende. Eine solche findet sich erst in der von Baillot,

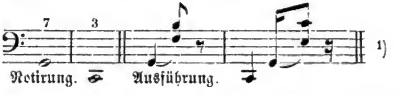
Digitized by Google

Levasseur, Catel und Baudiot für das Pariser Konservatorium bearbeiteten Celloschule, welche 1804 im Druck erschien. In derselben heißt es:

„Um ein Recitativ gut zu begleiten, muß man von der Harmonie und von dem Violoncell eine vollkommene Kenntnis haben; man muß mit bezifferten Baßstimmen vertraut sein und sie fertig auszuüben wissen. Wer das kann, hat den Gipfel der Kunst erreicht; denn dies setzt viele dazu nöthige Kenntnisse, und noch mehr die Beurtheilungskraft voraus, sie anzuwenden.

Wenn der begleitende Baßspieler in der Auflösung der Dissonanzen nicht sicher ist, wenn er dem Sänger nicht bestimmt anzugeben weiß, ob dieser eine vollkommene oder eine abgebrochene Kadenz machen soll, wenn er in seinen Akkorden verbotene Quinten und Oktaven nicht zu vermeiden versteht: so läuft er Gefahr, den Sänger zu verwirren, und er wird auf jeden Fall einen sehr unangenehmen Effekt hervorbringen.

Da in guten Werken das Recitativ immer einen wohlgeordneten Gang geht, und sich nach dem Charakter der Rolle, nach der vorgestellten Situation und nach der Stimme des Sängers richtet: so muß bei Begleitung desselben 1) die Stärke des Tones dem Hauptaffekt angemessen sein, denn die Begleitung soll den Gesang unterstützen und verschönern, aber nicht ihn verderben und ihn bedecken. 2) Der Akkord muß nicht wiederholt werden, außer wenn die Harmonie wechselt. 3) Die Begleitung muß ganz einfach sein, ohne Verbrämung, ohne Läufe. Die gute Begleitung sieht immer auf das Beste der Sache, und wenn man sich erlaubt, gewisse Lücken mit einem kurzen Zwischenspiel auszufüllen, so darf dieses nur darin bestehen, daß man die Töne des Akkords angiebt. 4) Man soll den Akkord ohne Arpeggio, im Allgemeinen auf folgende Art angeben:



1) Die Franzosen nannten diese Art das Recitativ zu begleiten „le recitatif italien".

Digitized by Google

Baudiot bemerkt in seiner Violoncellschule, welche später erschien als die obige, Folgendes über die Begleitung des Recitativ's:

„Es kommt zuweilen vor, daß die Darsteller auf der Scene verweilen, ohne zu recitiren (parler), sei es nun, daß sie den Text vergessen haben, welchen sie vortragen sollen, oder daß sie aus einem anderen Grunde schweigen. Mitunter zögern sie auch mit ihrem Erscheinen auf der Bühne. In diesen Fällen kann der Akkompagnist (d. h. der begleitende Cellist) kurze Vorspiele und Verzierungen nach seinem Belieben machen. Aber er muß darin bescheiden sein und seine Ornamente im schicklichen Moment, und stets mit Geschmack anwenden.[1])

Von der Kunst des Violoncellbaues gilt ganz dasselbe, wie von der Violine. Die Erzeugnisse der altitalienischen Meister überragen auch in Betreff des Cello's diejenigen aller anderen Nationen. Unter ihnen sind am meisten, und mit vollem Recht, die Fabrikate Nicolaus Amati's, Stradivari's und Giuf. Guarneri's del Gesù bevorzugt[2]).

Stradivari und Amati bauten ihre Celli in zwei verschiedenen Formaten. Die größeren nannte man ehedem „il Basso", während die kleineren als die eigentlichen Violoncelli bezeichnet wurden. Letztere Art ist die bevorzugtere, weil handlichere; sie wird heutzutage als mustergiltiges Vorbild benutzt.

Was den Violoncellbogen betrifft, welcher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgende Gestalt hatte[3]),

1) Das Begleiten der Recitative mit dem Violoncell war bis weit in unser Jahrhundert hinein üblich. Ich habe es in Italien bei Aufführung älterer Opern sogar noch im Jahre 1873 gehört. Ob diese Praxis dort jetzt noch besteht, vermag ich nicht zu sagen. In Deutschland ist sie bereits seit Decennien abgeschafft.

2) Die vielfach verbreitete Meinung, Giuseppe Guarneri del Gesù habe keine Violoncelle gebaut, ist unbegründet. Aug. Riechers theilt mir mit, daß Herr Major H.....r in Berlin ein Cello von diesem Meister besitze, welches unzweifelhaft echt sei. Doch scheint es, als ob dieses Mitglied der Familie Guarneri nur einige wenige Celli gebaut hat.

3) Die obige Abbildung ist aus Cerrette's Violoncellschule entnommen worden, welche 1741 veröffentlicht wurde.

Digitized by Google

so ging seine Ausbildung Hand in Hand mit derjenigen des Violinbogens. Die Verbesserungen, welche dem letzteren successive zu Theil wurden, gingen auch auf den ersteren über. Seine höchste Vollendung erhielt der Streichbogen durch den Franzosen Francois Tourte. Dieser ist bis auf den heutigen Tag in seinem Fach unübertroffen geblieben. Doch hat die Anfertigung guter Geigen- und Cellobogen sich in neuerer Zeit sehr verallgemeinert, und namentlich in dem voigtländischen Orte Markneukirchen ist die Bogenfabrikation gleichwie der Instrumentenbau zu bedeutendem Aufschwung gelangt[1]).

1) In meiner Schrift „Die Violine und ihre Meister" (Aufl. II, Breitkopf und Härtel, 1883) habe ich Näheres darüber, sowie über die Erzeugnisse der ital. deutschen und franz. Meister gesagt, weshalb ich es hier nicht wiederholen will. S. auch „Die Fabrikation musikalischer Instrumente im sächsischen Voigtland" von Fürstenau und Berthold, 1876.

Digitized by Google

Die

Kunst des Violoncellspiels

im 18. Jahrhundert.

Digitized by Google

Das Violoncell nahm im 17. Jahrhundert noch eine sehr untergeordnete und bescheidene Stellung ein; es wurde während des angegebenen Zeitraumes mit ganz vereinzelten Ausnahmen nur als einfaches Baßinstrument im Orchester benutzt. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war dies aber schon wesentlich anders, denn Mattheson sagt in seinem 1713 erschienenen „Neu eröffneten Orchestre“: „Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen, in Vergleichung der größern, mit 5 auch wol 6 Sayten, worauff man mit leichterer Arbeit als auff den großen Machinen (Mattheson meint den Kontrabaß) [1] allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Mannieren machen kan.“

Begreiflicherweise bedurfte es einiger Zeit, ehe sich die Spieler, welche an das bündefreie Griffbrett des Violoncells nicht gewöhnt waren, mit der von der Gambe wesentlich abweichenden Fingertechnik desselben vertraut gemacht hatten. Man blieb dabei, gleichwie Anfangs bei der Violine [2], zunächst auf den unteren Theil des Griffbretts beschränkt. Der Daumenaufsatz, vermöge dessen mit Sicher-

1) Über diesen äußert sich Mattheson in seiner originellen Weise a. a. O. folgendermaßen: „Der brummende Violone, Gall. Basse de Violon, Teutsch: Große Bass-Geige, ist vollenkommen zweymahl, ja offt mehrmahl so groß als die vorhergehenden, folglich sind auch die Sayten, ihrer Dicke und Länge nach, à Proportion. Ihr Tohn ist sechzehnfüßig, und ein wichtiges bündiges Fundament zu vollstimmigen Sachen, als Chören und dergleichen, nicht weniger auch zu Arien und sogar zum Recitativ auff dem Theatro hauptnöthig, weil ihr dicker Klang weiter hin summet, und vernommen wird, als des Claviers und anderer bassirenden Instrumenten. Es maz aber wohl Pferde-Arbeit seyn, wann einer diß Ungeheuer 3. biß 4. Stunden unabläßig handhaben soll.“

2) In Betreff derselben verweise ich auf meine Schrift: „Die Violine und ihre Meister“, Aufl. II, 1883, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

heit die höheren und höchsten Positionen auf dem Griffbrett allein fixirt und beherrscht werden können, dürfte vor dem Anfang des 18. Jahrhunderts schwerlich bekannt gewesen sein. Das Violoncell hatte um diese Zeit, wie aus Mattheson's soeben erwähntem Citat hervorgeht, mitunter noch einen Bezug von fünf und selbst von sechs Saiten nach Art der Gambe. Bei dem fünfsaitigen Bezug war die Stimmung:

Der schon erwähnte Abbé Tardieu, welcher Violoncell spielte, hatte nach Gerber's Angabe eben dieselbe Stimmung auf seinem Instrument. Etwa im dritten Dezennium des vorigen Jahrhunderts gaben diejenigen, welche sich des fünfsaitigen Bezugs bedienten, die höchste Saite (das d) preis. Von da ab kam ganz allgemein der viersaitige Bezug mit der Stimmung C G d a in Gebrauch. Die letztere war übrigens nichts Neues. Schon Prätorius giebt sie in seinem Syntagma mus. für die „Baß Viol de Braccio" an [1]).

In Deutschland erfolgte die Benutzung des Violoncells als Orchesterinstrument später als in Italien, doch immer noch früher als in Frankreich. Denn während es bei der Pariser Oper erst 1727 durch den weiterhin zu erwähnenden Cellisten Batistin eingeführt wurde, gebrauchte man es in der Wiener Hofkapelle schon seit 1680. Nächstdem folgte die kursächsische Hofkapelle zu Dresden im Jahre 1709 mit der Anstellung von vier Violoncellisten. Ihre Namen sind Daniel Hennig, Agostino Antonio de Rossi, Jean Baptiste José du Houbondel und Juan Prach de Tilloy [2]). Da zwei von diesen

1) Michel Corrette gedenkt in der Vorrede zu seiner bereits erwähnten Violoncellschule eines vor Aufnahme des Violoncells in Frankreich üblich gewesenen Streichinstrumentes mit der Stimmung B F c g, welches er „la grosse basse de Violon" nennt. Dieses Tonwerkzeug dürfte mit dem von Mattheson als „Basse de Violon" bezeichneten Instrument identisch sein.

2) Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen". S. 50 f.

Digitized by Google

Spielern französische Namen haben, so darf man annehmen, daß das Violoncell in Frankreich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts Vertreter gefunden hatte.

Das von Wien und Dresden gegebene Beispiel fand bald auch an anderen deutschen Höfen Nachahmung. Einen Beweis dafür liefert die Kapelle des Herzogs Karl Ulrich von Holstein-Gottorp. Als dieser Fürst, der nachmalige Schwiegersohn Peter d. Gr., sich genöthigt sah, 1720 seinen Aufenthalt am kaiserl. russ. Hofe zu nehmen, folgte ihm seine Kapelle dahin, in welcher sich ein Cellist befand [1]).

Die Einführung des Violoncells in das Pariser Opernorchester scheint, da die Gambe sich in Frankreich großer Beliebtheit erfreute [2]), nicht ohne Schwierigkeit erfolgt zu sein, wozu wohl die Gambisten, welche sich in ihren vermeintlichen Rechten beeinträchtigt glauben mochten, wesentlich mit beitrugen. Denn in einer zu Amsterdam 1757 in französischer Sprache erschienenen Schrift: „Observations sur la Musique" u. s. w. heißt es:

„La seule basse de viole à déclaré la guerre au violoncelle qui a remporté la victoire et elle a été si complète que l'on craint maintenant que la fameuse viole, l'incomparable sicilienne, ne soit vendue à quelque inventaire à un prix médiocre et que quelque luthier profane ne s'avise d'en faire une enseigne."

Ganz so schlimm, wie die letzten Worte dieser Kundgebung glauben machen möchten, war es nicht. Wenn auch das Violoncell die Gambe im Orchester vollständig überflüssig machte, so kultivirte man die letztere doch als Soloinstrument noch eine Weile fort, und manche der guten alten Gamben wurden im Laufe der Zeit von den Instrumentenmachern zu Violoncellen umgewandelt und für den weiteren Gebrauch nutzbar gemacht, während allerdings die geringeren

1) Hiller's „Wöchentliche Nachrichten" vom 21. Mai 1770.

2) Mattheson sagt in seinem „Neueröffneten Orchestre" ausdrücklich, daß dies Instrument (Basse de Viole) „in Frankreich sonderlich hoch gehalten und excoliret" worden sei.

Digitized by Google

Exemplare der Vernichtung anheimfielen, wofern sie nicht bei Zeiten zur Kompletirung von Instrumentensammlungen benutzt, und so vor dem Untergang bewahrt blieben.

Die Kunst des Violoncellspiels war in ihren ersten Entwickelungsstadien, was die methodische Behandlung anlangt, nicht so begünstigt, wie das Violinspiel. Diesem wurde frühzeitig, und zwar schon zu Ende des 17. Jahrhunderts, durch die von Arcangelo Corelli gestiftete Römische Schule, welcher bald darauf die Begründung der Paduaner und der Piemontesischen Schule folgte, eine bestimmte mustergiltige Richtung gegeben. Solcher klassischer Mutterschulen entbehrte das Violoncellspiel. Erst nachdem einzelne hervorragende Künstler dieses Instrument zu bedeutendem Ansehen gebracht hatten, wurden durch ausgezeichnete Meister Centralpunkte für das Studium des Cellospiels gebildet, die den Mangel eigentlicher Schulen ersetzen mußten, worüber das Nähere weiterhin mitzutheilen sein wird.

Begreiflicherweise wurde das Violoncell zunächst in seinem Heimathlande, also in Italien, nicht nur als Orchesterinstrument, sondern bald auch für das Solospiel verwerthet. Wie sich dort dieser wichtige Kunstzweig vorab entwickelte, wird der nächste Abschnitt zeigen.

I. Italien.

Wie im Violinspiel, hat Italien auch im Violoncellspiel die Priorität zu beanspruchen. Dort war die Geburtsstätte der Violine und des Violoncells, von dort auch ging die künstlerische Praxis beider Instrumente aus.

Der erste namhafte italienische Cellist, von dem wir Kunde haben, ist Domenico Gabrieli, mit dem Beinamen Menghino del Violoncello, geb. gegen 1640 zu Bologna, gest. um 1690. Dieser Künstler fand zunächst einen Wirkungskreis an der Kirche S. Petronio in seiner Vaterstadt. Dann trat er in die Dienste des

Digitized by Google

Kardinals Panfili zu Rom. Gabrieli war auch ein angesehener Tonsetzer. Fétis erwähnt acht seiner Opern, welche theils für Bologna und theils für Venedig geschrieben wurden. Seine sonstigen Werke bestehen in einer „Cantata a voce sola“, in einer Sammlung Motetten, betitelt „Vexillum pacis“, für Alt-Solo und Instrumentalbegleitung, sowie in „Balletti, gighe, correnti e sarabande a due Violini e Violoncello con Basso continuo“ op. 1. Diese drei Werke, von denen das letzte ein Wiederabdruck ist, erschienen der Reihe nach 1691, 1695 und 1703, also erst nach Gabrieli's Tode. Für's Violoncell speziell scheint er nichts komponirt zu haben.

Bedeutender als Cellist mag der, gegen 1660 zu Bologna geborene Dominikanermönch Attilio Ariosti gewesen sein. Wenigstens berichtet Gerber über ihn, daß er zu den vorzüglichsten Violoncellisten seiner Zeit gehörte. Aber auch als Viol d'amour-Spieler soll er Ausgezeichnetes geleistet haben. Seine Hauptbeschäftigung war indessen die Opernkomposition, für welche der Papst ihm einen Dispens von der Ordensregel ertheilte, da er sich als Dominikanermönch nicht ohne Weiteres mit dem Theater befassen durfte. Um 1698 wurde Ariosti als Kapellmeister der Kurfürstin von Brandenburg nach Berlin berufen. Von dort ging er 1716 nach London, wo er neben Händel nicht aufkommen konnte, weshalb er schließlich sein Vaterland wieder aufsuchte. Als Aufenthaltsort wählte er Bologna. Selbstständige Cellokompositionen [1]) scheint er ebensowenig geliefert zu haben, wie D. Gabrieli.

Der Opernbühne widmete auch sein, als tüchtiger Cellist gerühmter Landsmann Giovanni Battista Bononcini (Buononcini) [2]) vorzugsweise seine Thätigkeit. Er war der älteste Sohn des Kapellmeisters Giov. Maria Bononcini an der Kirche S. Giovanni

1) Einige Stücke für die Viola d'Amore von Ariosti, bestehend in „Cantabile, Vivace, Adagio und Menuetto“ hat Alfredo Piatti zum Gebrauch für das Violoncell eingerichtet und vor Kurzem in London öffentlich vorgetragen.

2) Über Bononcini's und Ariosti's wechselreiche Lebensverhältnisse, die hier keine eingehende Berücksichtigung finden können, s. d. vorhandenen Musiklexika.

Digitized by Google

in Monte zu Modena, und wurde 1672, nach Fétis' Meinung aber schon 1667 oder 68 geboren. Zunächst von seinem Vater zur Musik angeleitet, und dann von Colonna in Bologna weiter ausgebildet, begab er sich, 22 oder 23 Jahre alt, nach Wien, wo er in der kaiserl. Kapelle Anstellung als Cellist fand. Hier wandte er sich der Oper zu, welche damals schon ein sehr gesuchtes Unterhaltungsmittel der schau- und hörlustigen Menge war, und mehr Ruhm und Gewinn verhieß, als alle anderen Kompositionsgattungen. Fétis macht 20 Opern von Bononcini namhaft. Er hat aber ohne Zweifel mehr geschrieben. Noch in seinem achtzigsten Jahre war er für das Theater in Venedig thätig. Daneben schrieb er ein Oratorium „Il Giosuè", mancherlei Orchestersachen, Messen, Kammerduette, „Trattenimenti da camera", u. s. w., von denen ein Theil schon vor seinem Eintritt in die Wiener Hofkapelle entstand. Auch „Sinfonie" für Violine und Violoncello, sowie Cello-Solos komponirte er. Von den letzteren erschien eine „Sonata" für zwei Violoncelle bei J. Simpson (London) in einem Heft mit Sonaten von Pasqualini, San Martino (Sammartini), Caporale, Sponrni und Porta. Da Caporale um 1750 und Porta um 1758 geboren wurde, so kann die Herausgabe dieser Kollektion jedenfalls erst spät in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgt sein. Was die darin enthaltene „Sonata" von Bononcini anlangt, so erweckt sie keine besonders günstige Meinung von dessen produktiver Begabung. Der Ausdruck ist trocken und stellenweise steif, ja hier und da sogar wenig sauber. Der zweiten bezifferten Stimme sind die begleitenden, theils einfachen, theils kontrapunktirenden Bässe zuertheilt. Das Interesse an dieser Komposition, welche aus einem Allegro mit einleitendem Andante, aus einem mit „Grazioso" überschriebenen Satz und einer „Minnet" besteht, nach welcher das Grazioso zu wiederholen ist, bernht vornehmlich darin, daß sie uns über den technischen Standpunkt des Cellospiels zu Beginn des 18. Jahrhunderts (denn dem Anfang desselben gehört die Komposition zweifelsohne an) Aufschluß giebt. In Bezug darauf ist zu bemerken: Die Prinzipalstimme bewegt sich zumeist in der mittleren Tonlage. Die Tiefe wird nur vorübergehend berührt, und nach der Höhe zu erstreckt sich der Umfang bis zum eingestrichenen a. Der Daumenaufsatz kommt also nicht in

Digitized by Google

Anwendung. Das Figurenwesen ist nur wenig entwickelt und zum doppelgriffigen und akkordischen Spiel werden erst schüchterne Ansätze gemacht. Die Notirung steht im Tenor- und Baßschlüssel.

Es wird berichtet, Bononcini habe bei seinem zwischen die Jahre 1735—1748 fallenden Pariser Aufenthalt, für die dortige königl. Kapelle eine Motette mit obligater Cellobegleitung komponirt, welch' letztere von ihm selbst bei der, in Gegenwart des Königs erfolgten Aufführung seines Werkes gespielt worden sei.

Von einer derartigen Benutzung des Violoncells hatte Alessandro Scarlatti [1]), der Begründer der neapolitanischen Opernschule, schon etwa 25 Jahre vorher in einer seiner Kantaten ein Beispiel gegeben. Geminiani, der Schüler Corelli's erzählte, daß diese Cellopartie bei Scarlatti's Anwesenheit in Rom und unter dessen Mitwirkung am Klavier von dem berühmten Violoncellisten Franciscello (Francischello) ausgeführt wurde; sein Spiel sei so schön gewesen, daß Scarlatti es als engelhaft bezeichnet habe.

Dieses Vorkommnis soll sich im Jahr 1713, in welchem Scarlatti zum letzten Mal in Rom war, zugetragen haben. Hiernach dürfte Franciscello's Geburt mit einiger Wahrscheinlichkeit ins Jahr 1692 zu setzen sein. Er wäre dann 21 Jahre alt gewesen, als er mit dem neapolitanischen Meister zusammen musizirte.

Gerber berichtet, Franciscello sei 1725 von Rom nach Neapel gegangen. Daß er sich wirklich in dem genannten Jahr dort aufhielt, ist durch Quanz verbürgt, der ihn daselbst spielen hörte. Durch Franciscello's hervorragende Leistungen gelangte das Violoncell in Italien bald zu so allgemeiner Aufnahme, daß die Gambe gegen 1730 schon fast ganz aus den italienischen Orchestern verschwunden war.

Um's Jahr 1730 wurde Franciscello als kaiserlicher Kammermusiker nach Wien berufen, ein Beweis, daß sein Name bereits ins Ausland gedrungen war. In der österreichischen Hauptstadt hörte ihn Franz Benda, der nachmalige große Geiger und Begründer der

---

1) Geboren 1649 zu Trapani in Sicilien, gestorben am 24. Oktober 1725 zu Neapel.

Digitized by Google

Berliner Violinschule. Franciscello's Spielweise imponirte ihm so sehr, daß er sich dieselbe sofort zum Vorbilde nahm.

Franciscello blieb, wie es scheint, Dezennien hindurch in Wien. Verdiente eine Angabe des „Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782" Glauben, so hätte er der kaiserl. Hof- und Kammermusik noch 1766 angehört, was keineswegs außer dem Bereich der Möglichkeit liegt, doch aber nicht sehr wahrscheinlich ist. Denn halten wir an der Annahme fest, daß er 1692 geboren wurde, so wäre er 1766 bereits 74 Jahre alt gewesen. Wo Franciscello sein Leben beschloß, weiß man nicht. Die Überlieferung besagt nur, er habe sich im hohen Alter in Genua aufgehalten, woran die Vermuthung geknüpft wird, daß diese Stadt sein Geburtsort gewesen sei. Angeblich soll ihn dort der ältere Cellovirtuose Duport von Paris aus besucht haben, welcher 1741 geboren wurde.

Während seiner langjährigen Wiener Wirksamkeit hat Franciscello ohne Zweifel Schüler im Cellospiel ausgebildet. Wer diese gewesen sind, ist indessen ebenso wenig ermittelt, wie die Frage, ob und was er etwa für sein Instrument komponirte. In beiden Beziehungen sind wir nicht besser über seinen etwas älteren Landsmann

Cervetto, genannt Jacopo Bassevi unterrichtet, welcher 1682 geboren wurde. Bis zum 46. Lebensjahre verblieb er in seinem Vaterlande. Dann ergriff ihn, wie so viele andere italienische Musiker jener Zeit die Wanderlust, und er begab sich nach London. Dort handelte er Anfangs mit Instrumenten, die er von Italien mitgebracht hatte. Dies Geschäft war aber so wenig lohnend für ihn, daß er es bald aufgab, und in das Orchester des Drury-Lane-Theaters trat. Nach Burney's Urtheil war Cervetto ein für seine Zeit sehr geschickter Violoncellist, der sich mit Gewandtheit auf dem Griffbrett zu bewegen wußte. Doch soll sein Ton spröde und rauh gewesen sein. Von seinem absonderlichen Wesen giebt eine Anekdote Kunde, wonach er einstmals, als der berühmte Schauspieler Garrick einen Trunkenbold darstellte und wie betäubt auf einen Sessel niedersank, die momentan eingetretene Stille durch ungebührlich lautes und pflegmatisches Gähnen unterbrach. Garrick erhob sich sofort, indem er dies Benehmen scharf rügte, worauf Cervetto beschwichtigend erwiderte: „Ich

Digitized by Google

bitte um Entschuldigung, ich gähne stets, wenn ich zu viel Vergnügen habe". Einige Jahre fungirte Cervetto als Direktor des Drury-Lane-Theaters, wodurch er mit den Grund zu seinem Vermögen legte.

Cervetto muß von kräftigster Konstitution gewesen sein, denn er brachte es auf das seltene Alter von 101 Jahren. Sein Tod erfolgte am 14. Januar 1783. In seinem Nachlaß fand sich ein Kapital von 20,000 Pfund Sterl. vor, welches er seinem Sohn James vermachte, der auch Cellist war, sich aber nach Beerbung seines Vaters bald ins Privatleben zurückzog. Er erreichte gleichfalls ein respektables Alter, denn da er 1747 (in London) zur Welt kam und am 5. Februar 1837 starb, so wurde er 90 Jahre alt. 1783 war er bei den Hofkonzerten der Königin gleichwie bei den Musikaufführungen im Hause des Lord Abington als einer der geschätztesten Cellisten Londons mitwirkend thätig. An Cellokompositionen wurden von ihm veröffentlicht: 1) „Twelve Solos for a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsicord". Dies Werk, dem Kurfürsten von Pfalz-Baiern und Jülich-Cleve-Berg gewidmet, erschien im Selbstverlag des Autors ohne Jahreszahl. 2) „Six Solos for a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsichord. Opera terza. London". 3) „Twelve Sonatinas for a Violoncello and a Bass. op. 4ta, London". — Fétis führt außerdem noch an: „Six Solos pour la flûte" und „Six trios pour deux violons et violoncelle", welche nicht viel vor Ende des vorigen Jahrhunderts entstanden sein dürften. Es wird sich Veranlassung finden, auf die Violoncellkompositionen Cervetto's weiterhin zurückzukommen.

Den chronologischen Faden wieder aufnehmend, haben wir nächst Cervetto, dem Vater, als bemerkenswerthen Cellisten Batistin, mit seinem eigentlichen Namen Joh. Baptist Struck, zu erwähnen. Er war von deutscher Abkunft und wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Florenz geboren, von wo er sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Paris wandte. Dort trat er in die Kapelle des Herzogs von Orleans und des Opernorchesters, in welchem er 1727 gemeinschaftlich mit den Gebrüdern Abbé (eigentlich Philipp Pierre und Pierre de Saint-Sévin) das Violoncell

Digitized by Google

vertrat. Er muß Tüchtiges geleistet haben, da Ludwig XIV. ihm, um ihn an die französische Hauptstadt zu fesseln, einen festen Jahresgehalt und überdies eine Zulage von 500 Franks für gewisse von ihm zu liefernde theatralische Kompositionen bewilligte. Außerdem schrieb er eine größere Reihe von Balleten und Opern speziell für Hoffestlichkeiten. Im Druck erschienen von ihm während der Jahre 1706 bis 1714 in Paris vier Bücher „Kantaten" und ein Heft Air's. Für das Violoncell scheint er kompositorisch nicht thätig gewesen zu sein. Er starb den 9. December 1755 am Orte seines Wirkens.

Unter den Meistern der neapolitanischen Schule zeichnete sich gleichzeitig Leonardo Leo, der berühmte Opernkomponist, geb. 1694 zu S. Vito degli Schiavi in der Provinz Lecce, gest. 1746 zu Neapel, als Violoncellist aus. Er komponirte auch sechs Cellokonzerte mit Quartettbegleitung, welche den Jahren 1737 und 1738 angehören. Die Manuskripte derselben befinden sich in der Bibliothek des königl. Konservatoriums zu Neapel. Vermuthlich sind dies die ältesten aller existirenden Cellokonzerte.

Ein anderer italienischer Cellist jener Zeit war Domenico della Bella, von dem man indessen nichts weiter weiß, als daß er 1701 in Venedig 12 Sonaten „à 2 Violini e Violoncello" drucken ließ.

Ebenso spärlich sind die Nachrichten über den Cellisten Parasisi, von welchem Gerber nur meldet, er sei „ein ungemeiner Künstler" auf seinem Instrument gewesen und habe sich 1727 „bei dem italienischen Opernorchester zu Breslau" befunden.

Auch über die in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts geborenen italienischen Violoncellisten Jacchini, Amadio, Bandini, Abaco, dall' Oglio und Lanzetti sind wir nur wenig unterrichtet.

Jacchini, mit Vornamen Giuseppe, von Gerber als einer der ersten Cellisten seiner Zeit bezeichnet, war bei der Kirche S. Petronio in Bologna zu Anfang des 18. Jahrhunderts angestellt. Daß er sich als Künstler hervorthat, beweist seine Ernennung zum Mitglied der Bologneser Philharmonischen Gesellschaft, eine Auszeichnung, welche nur Männern von außergewöhnlicher Bedeutung zu Theil

Digitized by Google

wurde. Von seinen Kompositionen wird ein Werk unter dem Titel: „Concerti per Camera a 3 e 4 stromenti, con violoncello obligato. op. 4, Bologna 1701“ namhaft gemacht.

Pippo Amadio, welcher ums Jahr 1720 blühte, war nach Gerber's Angabe ein Violoncellist, „dessen Kunst alles übertraf, was zu seiner Zeit auf seinem Instrument hervorgebracht werden konnte“.

Nicht minder bedeutend scheint Antonio Bandini, erster Violoncellist an der Kirche S. Antonio in Padua, gewesen zu sein. Die Italiener nannten sein Spiel und seinen Ausdruck ein „parlare“: er habe es verstanden, sein Instrument sprechen zu lassen. Zu Tartini, welcher bekanntlich bei derselben Kirche Padua's als Solo-Violinist wirkte, stand er in so nahem freundschaftlichem Verhältnis, daß er denselben 1723 nach Prag begleitete und dort mit ihm gemeinschaftlich drei Jahre hindurch in den Diensten des Grafen Kinski blieb. Bandini lebte noch 1770 zu Padua. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Abaco, geboren zu Verona, war nach einem in dem zweiten Jahrgang der Leipziger mus. Zeitung (S. 345) enthaltenen Bericht ein hervorragender Violoncellist, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte. Gerber besaß ein Cellosolo seiner Komposition, von dem er sagt, es scheine im Jahre 1748 geschrieben worden zu sein.

Giuseppe dall' Oglio, der jüngere Bruder des berühmten Violinspielers Domenico dall' Oglio, wurde gegen 1700 zu Padua[1]) geboren, und begab sich 1735 nach Petersburg. Dort blieb er 29 Jahre in kaiserl. russ. Diensten, nach deren Ablauf er (1764) in sein Vaterland zurückkehrte. Auf seiner Reise dahin verweilte er in Warschau, bei welcher Gelegenheit ihn König August von Polen zu seinem Agenten für die Republik Venedig ernannte.

Salvatore Lanzetti, geb. zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Neapel, war Zögling des dortigen Konservatoriums Santa Maria di Loreto, und stand während des größten Theiles seines Lebens in

1) Gerber giebt Venedig als seinen Geburtsort an; als solcher ist aber in den „Wöchentlichen Nachrichten“ vom Jahre 1770 Padua genannt, und dies dürfte das Richtige sein.

Digitized by Google

Diensten des Königs von Sardinien. Gegen 1780 starb er in Turin. Im Jahre 1736 erschienen von ihm in Amsterdam zwei Hefte mit Violoncellsonaten und weiterhin auch ein Unterrichtswerk, dessen Titel nach Fétis lautet: „Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons". Bei Gerber heißt es etwas abweichend davon: „Principes ou l'applicatur de Violoncel par tous les tons". Lanzetti soll mit großer Gewandtheit das Staccato sowohl im Auf- wie im Abstrich ausgeführt haben.

Etwas besser sind wir über den Violoncellisten Caporale unterrichtet. Zwar kennt man weder seinen Heimathsort, noch das Jahr seiner Geburt und seines Todes, aber über sein Leben und Wirken in England besitzen wir einige Nachrichten. Er kam 1735 nach London und wirkte dort unter Händel, der zum dritten Akt seiner 1739 komponirten Oper „Deidamia" für ihn ein Cellosolo schrieb, dauernd im Orchester der italienischen Oper mit. Seine musikalisch-künstlerische Bildung soll keine gründliche gewesen sein. Dennoch muß er Eigenschaften besessen haben, die für Händel bestimmend waren, sich mit ihm einzulassen. In der von Simpson in London veröffentlichten Kollektion (s. S. 54) ist eine Cellosonate Caporale's enthalten, welche für dessen produktive Begabung nicht sonderlich spricht. Sie besteht aus Adagio, Allegro und aus einem Thema mit drei etüdenartigen Variationen. Als Spieler zeichnete sich Caporale durch schöne Tongebung aus, doch konnte er in Betreff der Fertigkeit mit dem älteren Cervetto sowie mit Pasqualini nicht rivalisiren.

Dieser zuletzt genannte Künstler, von welchem gleichfalls eine, kaum über den Caporale'schen Standpunkt sich erhebende Sonate in dem soeben erwähnten, bei J. Simpson erschienenen Hefte enthalten ist, war um 1745 in London als geschätzter Konzertist thätig. Weitere Nachrichten sind über ihn nicht vorhanden.

Größere Bedeutung dürfte Carlo Ferrari, dem Bruder des im vorigen Jahrhundert vielgenannten Violinisten Domenico Ferrari, zuzuschreiben sein. Er wurde mit Bezug auf ein Fußleiden „der Hinkende" genannt. Gegen 1730 zu Piacenza geboren, begab er sich 1758 nach Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirituel auf. 1765 nahm er ein ihm von Seiten des Hofes zu Parma

Digitized by Google

dargebotenes Engagement an[1]). In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, welcher 1789 erfolgte.

Über Ferrari wird berichtet, daß er der erste italienische Cellist gewesen sei, welcher sich des Daumenaufsatzes bedient habe. Wenn dies begründet wäre, so würde Frankreich in diesem wichtigen Punkt der Fingertechnik einen Vorsprung gehabt haben. Denn der Daumenaufsatz war in Paris, wie wir sogleich sehen werden, schon vor 1740 bekannt, mithin zu einer Zeit, da Ferrari erst ein Alter von zehn bis zwölf Jahren hatte. Bedenkt man aber, daß das Violoncellspiel in Italien weit früher kultivirt wurde als in Frankreich, und dort schon über die Anfangsstadien hinaus war, ehe es unter den Franzosen Vertreter gefunden hatte, so wird man geneigt sein, die Erfindung des Daumenaufsatzes den Italienern, und zwar den Vordermännern Ferrari's zuzuerkennen. Höchst wahrscheinlich bedienten sich dieses Hilfsmittels für die Benutzung des Griffbrettes in seinen oberen Theilen bereits Franciscello und Batistin. Durch den letzteren Künstler, der sich, wie wir schon wissen, zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Paris niederließ, dürfte der fragliche Kunstgriff nach Frankreich gebracht worden sein.

Den Beweis dafür, daß man in Paris vor 1740 Kenntnis vom Daumenaufsatz hatte, liefert die im Jahre 1741 dort erschienene Violoncellschule von Michel Corrette, welche, so weit man zu sehen vermag, als erstes Unterrichtswerk für das in Rede stehende Streichinstrument gelten darf. Bei den aus jener Zeit nur spärlich vorhandenen Cellokompositionen gewinnt dieses Lehrbuch insofern besondere Wichtigkeit, als aus ihm mit Sicherheit zu entnehmen ist, welchen durchschnittlichen Standpunkt das Violoncellspiel gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts einnahm. Dieser Umstand läßt ein näheres Eingehen auf Corette's Schule gerechtfertigt erscheinen. Ihr Titel lautet:

„Méthode, théoretique et pratique, pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa perfection, . . . composée

---

1) In Jahn's Mozartbiographie findet sich die Angabe, daß Ferrari am Hofe des Erzbischofs von Salzburg angestellt gewesen sei; zu welchem Zeitpunkt, ist nicht gesagt.

Digitized by Google

par Michel Corrette. XXIVe Oouvrage. A Paris, chez l'auteur, Me Boivin et le S^r Le Clerc: a Lyon, chez Mr de Bretonne. Avec Privilege du Roy. MDCC.XLI [1]).

Nach einigen einleitenden Abschnitten über die Anwendung des F- und C-Schlüssels bei Notirung der Violoncellmusik, über die Notenwerthe und Pausen, über die Vorzeichnungen des ♯, des ♭ und des ♮, sowie über die sonst noch üblichen Zeichen und über die verschiedenen Zeitmaße und die Synkopen, handelt Corrette:

1) Von der Manier das Violoncell zu halten, 2) von der Haltung und Führung des Bogens, 3) von der Benutzung desselben im Ab- und Aufstrich, 4) von der Stimmung des Violoncells, 5) von der Eintheilung des Griffbrettes sowohl bei diatonischen wie bei chromatischen Tonfolgen, 6) vom Fingersatz in den untersten (ersten) und den folgenden Lagen, 7) von der Art und Weise aus den höheren Lagen in die erste Position zurückzukehren, 8) vom Triller und Vorschlag, 9) von den verschiedenen Bogenstrichen, 10) von den Doppelgriffen und Arpeggio's, sowie 11) vom Daumenaufsatz. Außerdem giebt er eine Anleitung für Diejenigen, welche von der Gambe zum Violoncell übergehen wollen, und läßt dann noch zum Schluß Fingerzeige für das Akkompagnement des Gesanges und der Instrumentalsoli folgen.

Selbstverständlich haben die Ausführungen Corrette's zur Hauptsache nur eine historische Bedeutung, da die Technik des Violoncellspiels nach dem Erscheinen seines Lehrbuches sehr wesentliche Wandlungen durchmachte. Von besonderem Interesse sind für uns seine Erklärungen über die damaligen Fingersätze, über den Daumenaufsatz, welchem in den höheren Theilen des Griffbrettes die Aufgabe eines beweglichen Sattels zufällt, über die Handhabung des Bogens und über die bei Vertauschung der Gambe mit dem Violoncell zu beobachtenden Dinge.

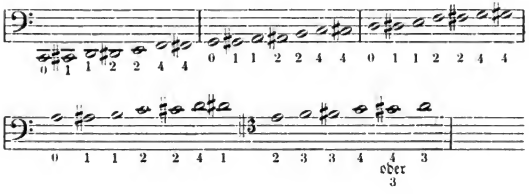
1) Fétis sagt in seiner „Biographie universelle des musiciens“ (Bd. II, 365), die erste Ausgabe der Corrette'schen Violoncellschule sei 1761 erschienen. Auf dem Titelblatte steht aber deutlich gedruckt: MDCCXLI. Fétis hat die Zahl X zu der Ziffer L aus Versehen hinzuaddirt, anstatt sie von derselben abzuziehen, wie es die Stellung beider Zahlenzeichen erfordert.

Digitized by Google

In Betreff des ersten dieser vier Punkte ist zu bemerken, daß der Fingersatz für die diatonische Skala auf allen Saiten in den von Corrette angenommenen beiden „ersten“ Lagen 1. 2 und 4, in der „dritten“ Position 1. 2. 3. 4 und in der „vierten“ 1. 2 und 3 war. Von der letzteren Lage ab wurde nämlich der vierte (kleine) Finger in der Regel nicht mehr gebraucht, wofür Corrette als Grund angiebt, daß derselbe zu kurz sei, um ihn in den höheren Griffbrettlagen anzuwenden; falls man ihn aber dennoch für dieselben benutzen wollte, so würde dadurch der Gebrauch des linken Armes beengt sein. Ausnahmsweise könne man wohl, so sagt Corrette an einer anderen Stelle seiner Schule, den kleinen Finger in der „vierten Position“, ohne den Daumenaufsatz zu verändern, für das b und h auf der A-Saite, für das es auf der D-Saite, für das as auf der G-Saite und für das des auf der C-Saite benutzen.

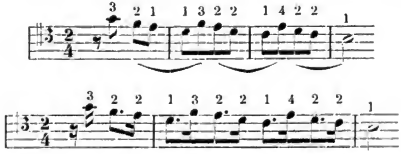
Die Fingersätze waren also in der ersten Hälfte und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Violoncell bei der diatonischen Skala zum Theil andere, als späterhin. Besonders fällt es auf, daß man auf den beiden unteren Saiten das e und das h mit dem zweiten Finger griff, während die genannten Töne für den dritten Finger, der auch bald nachher an die Stelle des zweiten trat, weit bequemer liegen. Was die Ausschließung des kleinen Fingers vom Spiel beim Daumenaufsatz betrifft, so bedarf es keines Beweises, daß derselben eine unrichtige Haltung der linken Hand zu Grunde lag.

Bei der chromatischen Skala war der Fingersatz noch abweichender von der später dafür angewandten Applikatur, wie folgende Tonreihe zeigt:



Es lag sehr nahe, die im 17. Jahrhundert bereits zu einer tonangebenden Stellung gelangte Geige Anfangs für das Violoncellspiel zum Vorbild zu nehmen, und in der That wurde, wie die vorstehenden Angaben zeigen, die Violinapplikatur, wenn man von der Nichtbenutzung des dritten Fingers absieht, beziehentlich auf das Violoncell übertragen. Man hatte dabei freilich unberücksichtigt gelassen, daß das Cello wegen seiner bei weitem größeren Mensur eine andere Methode des Fingersatzes erforderte. Die Regelung dieses Momentes, welche ihre besonderen Schwierigkeiten darbot, beschäftigte die Cellisten bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein.

Einigermaßen unbeholfen ist der Fingersatz, den Corrette für das Hinabsteigen von der höheren Tonlage zur tieferen in Sekundenintervallen lehrt. Er giebt dafür die beiden folgenden Beispiele:



Dem Fingersatz des zweiten Notenbeispiels räumt er den Vorzug ein.

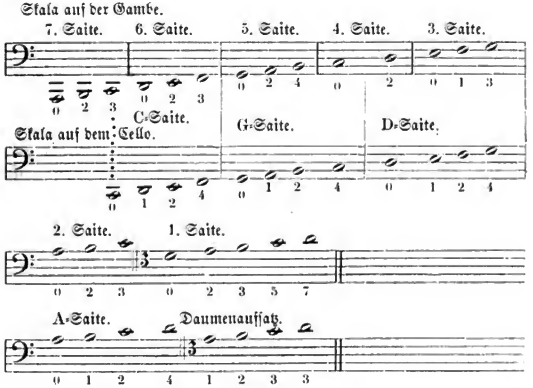
Eine große Beschränkung für das Spiel mit dem Daumenaufsatz war die nahezu vollständige Ausschließung des vierten (kleinen) Fingers. Aber man wird diese Beschränkung damals, als Corrette seine Schule abfaßte, kaum empfunden haben, weil die höheren Theile des Griffbrettes von den Cellospielern und -Komponisten wenig und nur ganz ausnahmsweise benutzt wurden. Corrette notirt als höchsten Ton das eingestrichene h, und diese Tonhöhe halten auch Caporale und Pasqualini in ihren bereits erwähnten Sonatensätzen ein. Nur einmal berührt Caporale vorübergehend das zweigestrichene c.

Wie es scheint, so wurde von manchen Cellisten an Stelle des Daumenaufsatzes der Zeigefinger als Stützpunkt für die höheren Lagen benutzt, denn Corrette bemerkt (S. 41) seiner Schule: Wenn man anstatt des Daumens den ersten Finger benutzen wollte, so

Digitized by Google

müßte man sich nothwendigerweise des kleinen Fingers bedienen, dieser sei aber wegen seiner Kürze in den oberen „Positionen“ des Griffbrettes eigentlich unbrauchbar.

Den Anfängern empfiehlt Corrette das damals noch sehr verbreitete, aber um Weniges später schon von Leopold Mozart in seiner Violinschule [1]) bekämpfte Verfahren, auf dem Griffbrett zur Bezeichnung der Tonstufen Merkzeichen anzubringen, um rein intoniren zu lernen. Für die Gambenspieler, welche, dem Zeitgeist folgend, damals ihr Instrument aufgaben und sich dem schnell in Aufnahme gekommenen Violoncell zuwandten, hatte dieses Hilfsmittel, an das sie durch die Bünde des Gambengriffbretts gewöhnt waren, einen gewissen Werth, da die Fingersätze beider Instrumente wesentlich von einander abweichen, wie aus nachstehender, von Corrette gegebener Vergleichsskala hervorgeht.



Die unterhalb der Gambenskala befindlichen Ziffern beziehen sich auf die vom Spieler zu berücksichtigenden Bünde des Griffbretts,

1) Sie erschien in erster Auflage 1756 unter dem Titel: „Versuch einer gründlichen Violinschule“.

Digitized by Google

während die der Celloskala hinzugefügten Zahlen den Fingersätzen gelten. Das tiefe C also, welches auf dem Violoncell die leere Saite bildet, war auf der Gambe am dritten Bunde zu greifen; das nächstfolgende D gab auf der Gambe die leere Saite, während es auf dem Cello mit dem ersten Finger gegriffen wird, u. s. w. Die vier höchsten Töne e f g a fielen bei der Gambe auf den 2. 3. 5. und 7. Bund, wogegen dieselben auf dem Cello nach Corrette's Angabe den Daumenaufsatz erforderten. Man sieht, die zum Cello übergegangenen Gambisten mußten sich eine völlig andere Applikatur aneignen.

Bis zu einem gewissen Grade verursachte denjenigen, welche die Gambe mit dem Violoncell vertauschten, auch die Bogenbehandlung Schwierigkeiten. Das erstere Instrument ließ wegen des flachgeschnittenen Steges eine energische Bogenführung nicht zu. Auf dem Violoncell hingegen war ein kräftiger Ton zu entwickeln, was von den Gambisten erst gelernt werden mußte. Dann auch hatten dieselben sich andre Bogenstriche für das Cello anzugewöhnen. Was auf dem letzteren Instrument, wie Corrette bemerkt, im Herunterstrich genommen wurde, spielte man auf der Gambe im Heraufstrich, und ebenso umgekehrt.

Die Haltung des Bogens war noch ziemlich abweichend von der heutigen Norm. Corrette giebt dreierlei Manieren dafür an. Die erste derselben, welche nach Corrette's Zeugnis als die gebräuchlichste in Italien galt, bestand darin, daß man den 2. 3. 4. und 5. Finger auf die Stange, und den Daumen unterhalb derselben legte, wobei der Bogen nicht dicht am Frosch, sondern etwa eine Handbreite davon angefaßt wurde, wie es damals und selbst noch zu Anfang unseres Jahrhunderts manche Geiger thaten.

Die zweite Art den Bogen zu halten, war die, den Daumen bei der so eben angegebenen Lage der übrigen vier Finger auf den Haarbezug zu legen.

Endlich wurde der Bogen auch noch so angefaßt, daß der 2. 3. 4. und 5. Finger auf jenen Theil der Stange zu liegen kam, an welchem der Frosch angebracht ist, während der Daumen seinen Platz unterhalb des Frosches erhielt.

Corrette giebt keiner dieser drei Bogenhaltungen, welche schon im

Digitized by Google

Laufe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mehr und mehr außer Gebrauch kamen, den Vorzug. Er meint, sie seien sämmtlich gut, stellt aber doch Jedem anheim, diejenige Manier zu wählen, bei welcher man die meiste Kraft erziele. Bemerkenswerth erscheint noch, daß Corrette als Vorschrift aufstellt, man müsse mit der Mitte des Bogens spielen, wodurch der Gebrauch desselben also etwa auf ein Drittel seiner Länge beschränkt war,

In der Vorrede seiner Schule spricht Corrette von mehreren Richtungen (sectes) unter den Violoncellisten, fügt aber hinzu, die beste und zumeist befolgte sei diejenige des Bononcini, deren sich auch die geschicktesten Meister Europa's bedienten. Aus dieser Bemerkung darf gefolgert werden, daß für ihn bei Abfassung seiner Schule die Spielweise Bononcini's, über die er sich bald nach dessen Ankunft in Paris (s. S. 55) genau orientiren konnte, maßgebend gewesen ist.

Überblickt man die vorstehend entwickelten Prinzipien Corrette's hinsichtlich der Technik des Violoncellspieles, so ergiebt sich, daß dasselbe, in nahezu allen Beziehungen der Verbesserung bedürftig, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, einzelne Ausnahmen abgerechnet, noch nicht viel über die Elementarstufen hinausgekommen war. Die Kammersonaten oder Suiten Joh. Seb. Bach's, für Violoncell-Solo, von denen die letzte (sechste) ursprünglich für die Viola pomposa geschrieben wurde, können nicht als Gegenbeweis angeführt werden. Bach eilte mit ihnen dem technischen Vermögen seiner Zeit um Dezennien voraus. Obwohl sie nur für jenen Theil des Griffbrettes gedacht sind, bei welchem der Daumenaufsatz nicht in Frage kommt, so enthalten sie doch Schwierigkeiten ausgesuchter Art, die von Bach's Zeitgenossen noch nicht bewältigt werden konnten [1]). Und selbst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dürfte es kaum schon einen Cellisten gegeben haben, der ihrer vollkommen mächtig gewesen wäre, wobei freilich einerseits berücksichtigt werden muß, daß diese in ihrer Art so bedeutenden Kompositionen nicht durchaus

1) Diese Bach'schen Cellosätze entstanden aller Wahrscheinlichkeit nach schon während des Meisters Amtsthätigkeit in Köthen (1717—1723). Spitta: Joh. Seb. Bach I, 678 u. 707 ff.

Digitized by Google

cellomäßig gesetzt sind, und andererseits, daß die Violoncelltechnik eine andere Richtung nahm, wie die von Bach für seine Suiten geforderte.

Das Violoncell ist gleich der Geige in erster Linie Gesangsinstrument. Als solches wurde es von den Italienern, welche noch bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts für das Streichinstrumentenspiel tonangebend waren, zur Hauptsache behandelt. Dies ist aus den jener Zeit angehörenden Cellosätzen italienischer Komponisten zu ersehen. Als solche sind nächst den bereits erwähnten Sonaten, zwei derartige von St. Martini (Giov. Battista Sammartini)[1] und Bernardo Porta[2] herrührende Musikstücke anzuführen. Beide Tonsetzer waren keine Violoncellisten. Trotzdem sind ihre Sonaten der Natur des Instrumentes angemessen, für welches sie gesetzt wurden. Als Kompositionen bedeuten sie freilich nicht viel, und auch in technischer Beziehung erheben sie sich nicht über das Maaß der bescheidenen Anforderungen, welche man damals stellte.

Wesentlich weiter geht hinsichtlich der Cellotechnik schon der jüngere Cervetto, dessen Kompositionen bereits S. 57 Erwähnung gefunden haben. In ihnen ist eine größere Mannichfaltigkeit an Spielmanieren unter Anwendung von Doppelgriffen und verschiedenen, aus der Skala und dem Akkord abgeleiteten Passagen entwickelt. Diese Spielmanieren konnten natürlich zunächst nur von Denjenigen ermittelt und in sachgemäßer Weise ausgebildet werden, welche selbst erfahrene ausübende Künstler auf dem durch seine Weitgriffigkeit äußerst diffizilen Instrument waren.

Die nach dem Modus der Tartini'schen Violinsonate gestalteten Cellosätze Cervetto's sind ihrem Inhalt nach gänzlich veraltet und vermögen nur in rein technischer Hinsicht zu interessiren. Wie die bis dahin betrachteten Kompositionen, bewegen sie sich noch zumeist in der Tenor- und Baßlage. Nur ein paar Mal wagt Cervetto sich im ersten Allegro der zehnten Sonate seines op. 4 bis zum zweigestrichenen e und am Schlusse desselben Satzes einmal bis zum zwei-

1) Geb. gegen Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Mailand, gest. nach 1770, in welchem Jahre ihn Burney noch am Leben fand.

2) Geb. 1758 in Rom, gest. 1832 zu Paris. Die beiden Sonaten von St. Martini und Porta sind schon S. 54 erwähnt worden.

Digitized by Google

gestrichenen a hinauf. In beiden Fällen gebraucht er den Sopranschlüssel, der sonst bei ihm nicht weiter vorkommt.

Außer Cervetto, dem jüngeren, sind an Italienern, welche das Cellospiel kultivirten, anzuführen: Gasparini, Moria, Joannini de Violoncello, Zappa, Cirri, Aliprandi, Graziani, Piarelli, Spotorni I und II, Barni, Bertoja I und II, Lolli, Sandonati und Shevioni. Wir geben nachstehend die spärlichen Nachrichten, welche über die Genannten vorhanden sind.

Quirino Gasparino', ein ausgezeichneter Cellist, war 1749 Kapellmeister am Turiner Hofe. Diese Stellung bekleidete er noch 1770. Als Komponist war er hauptsächlich für die Kirche thätig. Cellosätze kennt man von ihm nicht.

Von Moria ist nur die Thatsache bekannt, daß er sich 1755 im Pariser Concert spirituel hören ließ.

Joannini de Violoncello, seit 1759 Kapellmeister an der St. Peterskirche, genoß als Spieler in seinem Vaterlande eines großen Rufes.

Zappa, mit Vornamen Francesco, befand sich nach Gerbers Angabe im Jahre 1781 auf einer Kunstreise, und „bezauberte in Danzig seine Zuhörer durch seinen sanften und angenehmen Vortrag."

Giambattista Cirri, geb. in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Forli lebte und wirkte lange Zeit in England. Auf dem Titelblatt seines ersten, 1763 zu Verona veröffentlichten Werkes bezeichnete er sich als „Professore di Violoncello". Von seinen Kompositionen erschienen 17 verschiedene Opera zu London, Paris und Florenz im Druck.

Als ein geschickter Violoncellist wird Bernardo Aliprandi, Sohn des in Toskana geborenen Operukomponisten Aliprandi bezeichnet. Sein Vater war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kammerkomponist und Hofkapellmeister in München, er selbst aber Mitglied der dortigen Kapelle, in der er sich noch 1786 befand. Seine Cellosätze, deren er mehrere veröffentlichte, sind ebenso verschollen, wie diejenigen Cirri's.

Über Graziani berichtet Gerber in seinem Lexikon, daß

Digitized by Google

derſelbe nach dem Tode des Gambenſpielers Ludwig Chriſtian Heſſe [1]) „an deſſen Stelle als Lehrer des damaligen Kronprinzen (von Preußen) [2]) nach Potsdam berufen worden ſei.“ Als der franzöſiſche Violoncelliſt Duport (der ältere) 1773 nach Berlin kam, büßte Graziani ſeine Stellung bei Hofe ein. Er ſtarb 1787 zu Potsdam. Die von Gerber in ſeinem alten Tonkünſtlerlexikon unter dem Namen Graziani erwähnten ſechs Violoncellſolos op. 1 (gedruckt in Berlin ums Jahr 1780), ſowie die ſechs zu Paris als op. 2 herausgekommenen Celloſätze erſchienen mithin erſt in den letzten Lebensjahren ihres Autors.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gab es einen Violoncellvirtuoſen Namens Piarelli, der um 1784 in Paris ſechs Violoncellſolos ſtechen ließ. Das iſt Alles, was man von ihm weiß.

Von den Gebrüdern Spotorni meldet Gerber nur, daß ſie um 1770 in Italien, „ihrem Vaterlande, als Violoncelliſten berühmt waren.“

Ein ſehr gewandter Spieler war Camillo Barni, geb. den 18. Januar 1762 zu Como. Den erſten Cellounterricht empfing er mit 14 Jahren von ſeinem Großvater Davide Ronchetti. Weiterhin leitete ihn für einige Monate Giuſeppe Gadgi, Kanonikus an der Kathedrale zu Como. Im Alter von zwanzig Jahren trat Barni ins Mailänder Opernorcheſter, bei welchem er 1791 zum erſten Violoncelliſten aufrückte. Im Jahre 1802 begab er ſich zu bleibendem Aufenthalt nach Paris, wo er als Soloſpieler auftrat, und dann mehrere Jahre im Orcheſter der italieniſchen Oper thätig war. Zwiſchen 1804 und 1809 veröffentlichte er mehrere Duos für ſein Inſtrument und die Violine. Auch ſchrieb er ein Cellokonzert.

Über die Gebrüder Bertoja findet ſich bei Gerber nur die Notiz, daß ſie beide in Venedig gegen 1800 als Virtuoſen auf dem Violoncell thätig geweſen, und in Italien für die erſten Meiſter ihres Inſtrumentes gehalten worden ſeien.

Filippo Lolli, Sohn des Violinvirtuoſen Antonio Lolli,

---

1. S. denſ. S. 32.
2. Späterer König Friedrich Wilhelm II.

Digitized by Google

wurde 1773 in Stuttgart geboren, befleißigte sich seit früher Jugend des Cellospiels, und trat als achtzehnjähriger Jüngling eine Kunstreise an, die ihn nach Berlin führte. Hier ließ er sich vor dem Könige hören, welcher solches Gefallen an seinen Leistungen fand, daß er sich durch ein Honorar von 100 Friedrichsd'or erkenntlich zeigte. Lolli ging darauf nach Kopenhagen, und im Jahre 1804 konzertirte er in Wien. Weitere Nachrichten sind über ihn nicht vorhanden.

Von Sandonati sagt Gerber, er habe ums Jahr 1800 in Verona gelebt, und sei einer der ersten damaligen Violoncellvirtuosen Italiens gewesen.

Das Gleiche berichtet Gerber über den Mantuaner Shevioni, welcher angeblich um dieselbe Zeit in Verona wirkte.

Während alle diese Männer bemüht waren, das Violoncellspiel und beziehentlich die Violoncellkomposition zu fördern, erstand der italienischen Nation in Boccherini ein Künstler, welcher das bis dahin von seinen Landsleuten in beiden Richtungen Geleistete weit übertraf.

Luigi Boccherini, der Sohn eines Kontrabassisten, wurde am 19. Februar 1743 zu Lucca geboren. Von dem dortigen erzbischöflichen Kapellmeister Abbate Vannucci empfing er die erste musikalische Unterweisung. Neben der theoretischen Ausbildung widmete er sich mit besonderem Eifer dem Cellospiel, dessen Meister er später werden sollte. Die vielversprechenden Fortschritte, welche er machte, bestimmten den Vater, ihn zur weiteren Förderung seiner Studien nach Rom zu schicken, wo seine Talente zur vollen Entwickelung gelangten.

Als Boccherini nach Verlauf von einigen Jahren seine Heimatstadt wieder betrat, fand er dort Tartini's Schüler, Filippo Manfredini, seinen Landsmann, der ein trefflicher Violinist war. Mit diesem schloß er bald ein intimes Freundschaftsverhältnis, welches zu dem Abkommen einer gemeinschaftlichen Kunstreise führte. Zunächst wandte sich das Künstlerpaar nach Spanien, dann aber nach Piemont, der Lombardei und dem südlichen Frankreich. Überall wurde den Genossen die günstigste Aufnahme zu Theil, wodurch sie sich ermuthigt fühlten, gegen 1768 nach Paris zu gehen. In der französischen Hauptstadt

Digitized by Google

hatten sie glänzende Erfolge. Besonders fanden die Kompositionen Boccherini's so großen Beifall, daß die Pariser Musikalienhändler La Chevardière und Venier sich alsbald bereit erklärten, den Verlag der zu Gehör gebrachten Werke des Meisters zu übernehmen. Trotzdem erzielte er nur geringe Honorare für seine Kompositionen; weiterhin wurde dies nicht anders.

Auf Zureden des spanischen Gesandten in Paris begaben sich die Künstler Ende 1768 oder zu Anfang des nächsten Jahres nach Madrid. Boccherini erregte hier das besondere Interesse des Infanten Don Luiz, welcher ihn zu seinem „Compositore e virtuoso di camera" ernannte. Als dieser Prinz am 7. August 1785 starb, wurde Boccherini Hofkapellmeister des Königs Karl III. von Spanien, welche Stellung er auch unter dem folgenden Regenten König Karl IV. bekleidete. Eine weitere Anerkennung wurde ihm vom König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zu Theil, der ihn, nachdem er diesem kunstliebenden Monarchen im Jahr 1787 ein Werk gewidmet hatte, unter Zuwendung eines namhaften Geschenkes, zu seinem Kammerkomponisten ernannte. Boccherini eignete ihm von da ab Alles zu, was er weiterhin schuf. Wie man annehmen darf, wurde er dafür in angemessener Weise honorirt, denn als der König im November 1797 gestorben war, und die muthmaßlichen Unterstützungen desselben aufhörten, gerieth Boccherini, da auch seine Kompositionen von den Verlegern nur schlecht bezahlt wurden, in mißliche Umstände. Zugleich scheint er seiner Bestallung als Kapellmeister des Königs von Spanien verlustig gegangen zu sein. Wie dem auch sei, — die letzten Lebensjahre brachte er mit seiner Familie in harter Bedrängnis zu. Aus derselben erlöste ihn am 28. Mai 1805 der Tod.

Boccherini darf im Hinblick auf die große Menge seiner Kompositionen als ein äußerst fruchtbarer Tonsetzer bezeichnet werden. Es existiren von ihm gegen 400 Instrumentalwerke. Sie bestehen aus 20 Symphonien, 125 Streichquintetten, darunter 113 mit zwei Violoncellos, von denen das erste Cello mehr oder weniger obligat gehalten ist, 91 Streichquartetten, und zahlreichen Trios, Septetten, Quintetten mit Flöte oder Oboe, Violinsonaten, sowie mehreren Vokalsachen für die Kirche u. s. w. Nur wenig davon hat sich für

Digitized by Google

die Dauer lebensfähig erwiesen, und dies Wenige vermag heute auch nur noch einen bedingten Antheil zu erwecken. Der Grund dieser Erscheinung liegt in einer gewissen Simplicität der Boccherini'schen Musik. Bei großer Formengewandtheit und bequemem, leichtem Fluß entbehrt sie zwar nicht eines originellen Zuges, der mitunter sogar einen humoristischen Anflug hat, aber der Ausdrucksweise fehlt nicht leicht jenes Zöpfchen, welches der Boccherini'schen Tonmuse einen veralteten Anstrich giebt. Auch mangelt es seinen Gebilden an Gedankenkraft und Gefühlstiefe: sie erheben sich nur selten über das Angenehme und Gefällige.

Zu Anfang unseres Jahrhunderts waren die Boccherini'schen Kammerkompositionen neben den Onslow'schen, die nun auch fast gänzlich in den Hintergrund des öffentlichen Musiklebens gedrängt sind, außerordentlich beliebt, zumal in Dilettantenkreisen. Seitdem hat man sich aber, wenigstens in Deutschland, nur noch wenig mit ihnen beschäftigt. Am längsten blieb das Interesse für dieselbem in Frankreich rege, wo sie ungemein geschätzt wurden, wie aus Fétis' „Biographie universelle des musiciens" zu ersehen ist. Indessen auch dort sind sie schon seit längerer Zeit bei Seite gelegt worden.

Für das Violoncell speziell hat Boccherini 6 Konzerte geschrieben. Auch sind von ihm mehrere Solo-Cellosonaten mit Baß vorhanden. Auffallend ist es, daß dieselben in dem von Fétis gegebenen thematischen Verzeichnis der Boccherini'schen Kompositionen keine Erwähnung finden. Sechs dieser Sonaten sind einerseits von Friedr. Grützmacher und andererseits von Alfred Piatti in zweckmäßiger Bearbeitung mit Klavierbegleitung neu herausgegeben worden. Die zum Vortrag nicht mehr geeigneten Violoncell-Koncerte Boccherini's hingegen, sind der Vergessenheit anheimgefallen. Sie gewähren nur insofern noch ein Interesse, als aus ihnen hervorgeht, bis zu welchem Grade die Technik des Cellospiels durch diesen Meister entwickelt wurde. Hier ist nun zu bemerken, daß er unter den Italienern der erste war, welcher die solistische, virtuose Seite seines Instrumentes zum entschiedenen Ausdruck brachte. Er hat nicht nur dem Cellosatz, mit Ausnahme der nach ihm erst ermittelten und ausgebeuteten komplizirteren Flageolettöne, die höheren und höchsten Regionen des Daumenaufsatzes

Digitized by Google

zugänglich gemacht, sondern auch das doppelgriffige Spiel sowie das Passagenwerk sehr wesentlich gegen seine Vordermänner erweitert. Ist das Figurenwesen auch meist nur äußerlich belebt und oft von etüdenhafter Wirkung, so wurde den Cellisten dadurch doch ein sehr instruktives Übungsmaterial von einer bis dahin nicht gekannten Ausdehnung und Mannichfaltigkeit zugeführt.

Für Italien war es ein empfindlicher Verlust, daß Boccherini den größten Theil seines Lebens im Auslande zubrachte, denn seinem Vaterlande gingen dadurch die Vortheile des persönlichen Einflusses und Vorbildes seiner künstlerisch hervorragenden Wirksamkeit verloren. Wäre er dort geblieben, so würde er seinen Landsleuten in Betreff des Violoncellspiels ohne Zweifel wohl dasselbe geworden sein, was vor ihm Corelli und Tartini dem italienischen Violinspiel gewesen waren. Unter den obwaltenden Verhältnissen aber entbehrte Italien eines tonangebenden Künstlers, welcher dort der weiteren gedeihlichen Entwickelung des fraglichen Kunstzweiges hätte zu Hilfe kommen können. Da sich nun überdies die einseitige Vorliebe der Italiener für die Oper vom Ende des vorigen Jahrhunderts ab immer mehr auf Kosten aller anderen musikalischen Bestrebungen geltend machte, so fand die Pflege des bis dahin erfolgreich auf der appeninischen Halbinsel betriebenen Streichinstrumentenspiels für längere Zeit keine schwungvolle Förderung mehr. Was aber Italiens Söhne in der Kunst des Violoncellspiels erreicht hatten, ging nicht verloren, sondern wurde durch deutsche und französische Meister weiter ausgebildet, worüber die folgenden Abschnitte den erforderlichen Aufschluß geben werden.

Digitized by Google

II. Deutschland.

Das Violoncell hatte als Orchesterinstrument, wie wir sahen, bereits ums Jahr 1680 seinen Platz in der Wiener, und um 1709 in der Dresdener Hofkapelle gefunden. Gegen 1720 war es auch schon bis in das nördliche Deutschland gedrungen, da nachweislich die Kapelle des Herzogs von Holstein-Gottorp einen Cellisten besaß. Es muß aber dies Streichinstrument zu der nämlichen Zeit in Deutschland schon größere Verbreitung gefunden haben, weil sonst Joh. Seb. Bach schwerlich auf den Gedanken gekommen wäre, seine zwischen den Jahren 1717 — 1724 entstandenen Solo-Sonaten für daselbe zu komponiren. Gab es damals doch auch bereits ein paar deutsche Violoncellisten, welche Ernst Ludwig Gerber bedeutend genug erschienen, um sie in sein Tonkünstlerlexikon aufzunehmen. Ihre Namen sind: Triemer und Riedel.

Johann Sebald Triemer wurde zu Ende des 17. oder Anfangs des 18. Jahrhunderts in Weimar geboren, wo er vom herzogl. Kammerdiener und Kammermusikus Eylenstein im Instrumentenspiel, und von Ehrbach, einem alten Weimaraner Musiker, in der Theorie unterwiesen wurde. Als Triemer auf dem Violoncell so weit vorgeschritten war, daß er sich als Solist hören lassen konnte, trat er eine Kunstreise an, die ihn auch nach Hamburg führte, denn hier war er 1725 Mitglied des Theaterorchesters. Zwei Jahre danach begab er sich nach Paris und blieb dort bis 1729. Während dieser Zeit setzte er unter Anleitung Boismortier's[1]) das Kompositionsstudium fort. Dann ging er nach der holländischen Stadt Alkmaar und weiterhin nach Amsterdam, wo er 1762 sein Leben beschloß. In Amsterdam ließ er VI Sonate a Violoncello solo e Continuo von seiner Arbeit drucken.

Der Schlesier Riedel war nicht nur Cellist, sondern auch Vor-

1) Fétis bezeichnet ihn als einen mittelmäßigen Tonsetzer. Er wurde 1691 in Perpignan geboren und starb 1765 zu Paris.

Digitized by Google

fechter an der Liegnitzer Ritterakademie. Er soll ein für seine Zeit sehr guter Spieler gewesen sein. Gegen 1727 ging er nach Petersburg, und wurde dort sowohl im Cellospiel wie in der Fechtkunst der Lehrer des Kaisers Peter II., welcher bekanntlich nur drei Jahre (1727—1730) regierte. Riedel war auch Mitglied der russischen Hofkapelle, in welcher er sich noch 1740 befand.

Bald mehrte sich die Zahl der deutschen Violoncellisten. Unter ihnen ist zunächst Werner, geb. zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Böhmen, gest. 1768 in Prag, zu erwähnen. Er soll ein so vorzüglicher Spieler gewesen sein, daß, wie Gerber sagt, zu seiner Zeit kein fremder Cellist es wagte, sich in Prag hören zu lassen. Werner war lange Zeit bei der Kreuzherrenkirche zu Prag angestellt. Von seinen zahlreichen Konzerten und Solos für Violoncell scheint nichts gedruckt zu sein.

Der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien geborene Violoncellist Caspar Cristelli befand sich um 1757 als Hofkomponist in Diensten des Erzbischofs von Salzburg. Ganz besonders zeichnete er sich als Akkompagnist aus, was damals hoch geschätzt wurde, da die Cellisten bei den Gesangsrecitativen eine wichtige Rolle spielten. Cristelli schrieb auch für sein Instrument einige Kompositionen.

Johann Baptist Baumgärtner, geb. 1723 in Augsburg, gest. den 18. Mai 1782 zu Eichstädt als Kammervirtuose des dortigen Fürstbischofs, bildete sich in München aus und machte dann Kunstreisen durch Deutschland, England, Holland und Skandinavien. Außer einigen Violoncellkonzerten schrieb er: „Instruction de musique théoretique et pratique à l'usage de violoncelle". Dieses Lehrbuch erschien 1774 oder 1777 in Haag.

Wenzel Himmelbauer, geb. gegen 1725 in Böhmen, befand sich 1764 in Prag, zog aber weiterhin nach Wien und stand dort 1782 noch in gutem Ansehen als Cellist. Seinem Spiel wurden vornehmlich kerniger Bogenstrich und Gewandtheit im prima vista-Lesen nachgerühmt. C. F. Daniel Schubart bemerkt über ihn in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst", er sei ein „solider und äußerst angenehmer Violoncellist ohne allen Künstlerstolz; ein

Digitized by Google

Mann von dem geradesten und liebenswürdigsten Herzen", und bemerkt dann weiter: „So ruhig und zwanglos führt Niemand seinen Bogen, wie dieser Meister. Er trägt die schwersten Passagen mit der äußersten Leichtigkeit vor, besonders ergießt sich sein Herz in's Cantabile. Sein süßer Ausdruck, seine lieblichen Fermen, und sonderlich seine große Stärke in den Mitteltinten — sind von allen Kennern und Hörern bewundert worden. Er hat wenig für sein Instrument gesetzt, aber dies wenige hat deste mehr innern Werth."

Von Himmelbauer's Kompositionen erschienen 1776 zu Lyon als op. 1 Duette für Flöte oder Violine und Violoncell. Einige Duos für zwei Violoncelle blieben unveröffentlicht. Das Manuskript derselben befand sich 1795 in den Händen des böhmischen Cellisten Emeric Petrzik und ging später in den Besitz des Verfassers vom „Künstlerlexikon für Böhmen", G. J. Dlabacz, über.

Als ein bemerkenswerther Schüler Himmelbauer's ist Philipp Schindlöker zu erwähnen. Derselbe, geb. am 25. Oktober 1753 zu Mons im Hennegau, kam jung nach Wien, wohin seine Eltern sich wandten. Dort begann er das Violoncellstudium. 1795 wurde er zum Solo-Violoncellisten am Wiener Hof-Operntheater ernannt, und drei Jahre später auch beim Orchester des Stephandomes. Im Jahr 1806 erhielt er den Titel als kaiserl. Kammervirtuos. Schindlöcker starb am 16. April 1827. Sechzehn Jahre vorher war er bereits in den Ruhestand getreten. Von seinen Kompositionen wurde nur eine Serenade für Violoncell und Guitarre veröffentlicht. Die übrigen, bestehend in einem Konzert, Sonaten mit Baßbegleitung und einem Rondo, gleichfalls mit Baßbegleitung, blieben ungedruckt.

Sein Neffe, Wolfgang Schindlöker, geb. 1789 zu Wien, wurde von ihm zu einem geschickten Cellisten herangebildet. Nachdem er sich mit 14 Jahren in einem Konzert hatte hören lassen, trat er 1807 als Kammermusikus in die Dienste des Würzburger Hofes. An Cellokompositionen gab er ein „Grand duo" und drei instruktive Duette heraus.

Zu den besseren deutschen Cellisten des vorigen Jahrhunderts gehörte auch Franz Joseph Weigl, der Vater des ehedem vielgenannten Opernkomponisten Joseph Weigl. Er wurde am 19. März

Digitized by Google

1740 in einem bairischen Dorfe geboren und fand auf besondere Empfehlung Joseph Haydn's am 1. Juni 1761 Aufnahme in die Kapelle des Fürsten Esterhazy. 1769 verließ er dieselbe und trat in das Orchester der italienischen Oper zu Wien. Nach dreiundzwanzigjähriger Wirksamkeit in demselben wurde er der kaiserl. Kapelle hinzugesellt und zum Hof- und Kammermusikus ernannt. Sein Tod erfolgte am 25. Januar 1820. Weigl komponirte Einiges, ob auch für sein Instrument, ist unbekannt.

Ein begabter Cellist und Tonsetzer war Anton Filtz, Mitglied der kurfürstlichen Kapelle zu Mannheim. Er starb 1768 im ersten Mannesalter, und schon, bevor sein Talent zur völligen Entwickelung gediehen war. Im Manuskript hinterließ er verschiedene Duos und Solos, sowie auch Konzerte für das Violoncell.

Bedingungsweise darf Joh. Georg Schetky, geb. 1740 zu Darmstadt, als Filtz' Schüler bezeichnet werden, dessen Unterricht er einen Monat hindurch genoß, nachdem sein Vater, welcher Großherzogl. Darmstädtischer Kammersekretär und Tenorsänger bei der Hofkirchenmusik war, ihm die erste musikalische Anleitung gegeben hatte. Das Cellospiel scheint er Anfangs auf eigene Hand unternommen zu haben, wogegen seine theoretische Ausbildung durch den Darmstädter Konzertmeister Enderle erfolgte. Im Jahr 1761 reiste Schetky für sechs Monate in Begleitung seines Vaters und zweier Schwestern nach Hamburg. Hier hatte er Gelegenheit, tüchtige Künstler zu hören, wodurch er zum eifrigen Studium auf seinem Instrument angeregt wurde. Bei seiner Rückkehr nach Darmstadt fand er dann in der dortigen Kapelle Anstellung. Ab und zu unternahm er Konzertausflüge in die benachbarten Städte. Nachdem seine Eltern gestorben waren, verließ er Darmstadt 1768 für immer. Zunächst besuchte er wieder Hamburg, und hierauf London, wo ihm die Gönnerschaft Joh. Christoph Bach's förderlich war. In der englischen Hauptstadt verweilte Schetky jedoch nicht lange, da ihm ein Antrag gemacht wurde, nach Edinburg zu kommen, den er annahm. Bald trat er aber infolge seiner Verheirathung mit einer reichen Wittwe gänzlich ins Privatleben zurück, nur noch seinen Kompositionen lebend. Diese bestehen, abgesehen von einer beträchtlichen Reihe verschiedener Orchester-

Digitized by Google

und Kammermusikwerke, aus zahlreichen Violoncellkonzerten, Duetten für Violine und Violoncell, Sonaten für Violoncell und Baß und „XII Duetts for 2 Violonc. with some Observations and Rules for playing that Instrument. op. 7“. Mit diesen Duetten verfolgte Schetky also, wie der Titel ersehen läßt, zugleich einen pädagogischen Zweck. Doch kann von einer eigentlichen Violoncellschule dabei nicht wohl die Rede sein.

Eines der letzten von Schetky veröffentlichten Werke ist sein op. 13, welches sechs Sonaten für Violoncell mit unbeziffertem Baß enthält. Die darin zusammengestellten Kompositionen geben ein deutliches Bild von seiner geläufigen, jedoch gehaltlos schablonenhaften Schreibweise. Sie lassen zugleich ersehen, daß Schetky über eine für seine Zeit bedeutende Spieltechnik gebot. Mit Leichtigkeit soll er die Partie der ersten Geige von Quartetten à prima vista ausgeführt haben, ein Scherz, der gleichwohl von großer Gewandtheit und Fertigkeit zeugt. Besonders wird die Kraft und die Agilität seiner Bogenführung, sowie sein Staccatospiel im Herauf- und Herunterstrich gerühmt.

Nach Gerber's Angabe starb Schetky 1773 in Erinburg. In Forster's „History of the Violin“ ist dagegen gesagt, daß sein Tod erst 1824 erfolgt sei[1]).

Als „geschickter und solider Konzertspieler und Komponist für sein Instrument“ wird von Gerber der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geborene Violoncellist Markus Heinrich Graul bezeichnet, welcher im Jahr 1766 der Berliner Hofkapelle angehörte. Er komponirte auch Cellostücke, edirte sie aber nicht.

Sein Schüler Johann Heinrich Viktor Rose, geb. am 7. Dezember 1743 zu Quedlinburg, wurde von seinem Vater, der in

1) Die in Förster's Violingeschichte enthaltene biographische Skizze Schetky's weicht von Gerber's Mittheilungen, denen ich gefolgt bin, sehr wesentlich ab. Förster läßt diesen Künstler in Jena Jurisprudenz studiren und unter Friedrich d. Gr. als Freiwilligen den siebenjährigen Krieg bei der von Blücher befehligten Mannschaft mitmachen. Dann bezeichnet er ihn auch als Schüler Philipp Emanuel Bach's. Ob diese Angaben begründet sind, und in wie weit, mag dahingestellt bleiben.

Digitized by Google

genanntem Ort Stadtmusikus war, frühzeitig auf mehreren Instrumenten unterrichtet. Die Prinzessin Amalie, welche damals das Amt der Äbtissin im Quedlinburger Frauenstift bekleidete, interessirte sich für ihn, und nahm ihn 1756 nach Berlin mit, wo er einige Jahre unter Graul und Mara das Cellospiel studirte. 1763 trat er in die Dienste des Fürsten von Anhalt-Bernburg. Vier Jahre später verließ er dieselben, um zu reisen, und nahm dann eine Stelle in der Kapelle des Herzogs von Dessau an. Doch auch hier blieb er nicht lange, denn im Jahre 1772 folgte er einem aus seiner Vaterstadt an ihn ergangenen Ruf als Organist. Auf dem Violoncell soll Graul nach Gerber's Bericht nicht nur eine ungemeine Fertigkeit, sondern auch einen ausdrucksvollen graziösen Vortrag gehabt haben. Von seinen Cellokompositionen wurden drei Solos mit Baßbegleitung als op. 1 veröffentlicht.

Sein bester Schüler war Friedrich Schrödel, geb. den 4. Februar 1754 in Baruth, gest. den 16. Januar 1800 zu Ballenstedt. Gerber nennt ihn einen der größten damaligen Virtuosen auf dem Violoncell, und fügt hinzu, Manche seien der Meinung gewesen, daß er den berühmten Mara an Präzision und Delikatesse übertroffen habe.

Den bis dahin erwähnten deutschen Cellisten des vorigen Jahrhunderts ist mit besonderer Auszeichnung Johann Jäger anzureihen. Schubart, der ihn persönlich gekannt haben dürfte, sagt in seiner excentrischen Ausdrucksweise: „Jäger ist ganz original; seine Bogenlenkung neu, zwanglos und bis zum Ungestüm feurig. Alle Meister setzen mit dem Daumen auf der D-Saite an und bringen dadurch die hohen Passagen heraus. Allein Jäger geht von dieser Methode ganz und gar ab, — zum Beweis, daß sein Genie mehr als einen Weg hat, sein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzschneller Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äußerste Höhe hinauf, und trägt die delicatesten Sätze mit der größten Zartheit und Lieblichkeit vor. . . . . Jäger ist zugleich ein großer Leser Prima-vista; d. h. gleich vom Blatt die schwersten Stücke wegzuspielen, versteht er mit bewundernswerther Kunst."

In Betreff der Jäger'schen Violoncellkompositionen, welche

Digitized by Google

sämmtlich unveröffentlicht blieben, bemerkt Schubart: „Die Komposition treibt er nicht nach Regeln, sondern blos nach dem Gehör. Seine Concerte und Sonaten bestehen meist aus selbsterfundenen Sätzen, die groß, edel, dem Instrumente angemessen und voll Schwierigkeiten sind. Jäger hat seine Stücke von guten Tonsetzern revidiren lassen, wodurch sie auch eine richtige Form bekamen. Indessen muß man gestehen, daß die üppigen Zweige, von einer oft zügellosen Phantasie getrieben, noch nicht alle abgeschnitten sind."

Da die Kompositionen Jäger's nicht vorliegen, so ist keine Möglichkeit geboten, das Urtheil Schubart's auf seine Richtigkeit zu prüfen. Nur so viel kann man aus demselben folgern, daß Jäger Autodidakt war. Er scheint es auch als Spieler gewesen zu sein. Wenigstens findet sich nirgend eine Andeutung darüber, daß er regelmäßigen Unterricht auf dem Violoncell genossen habe. Gerber macht nur die allgemeine Bemerkung, Jäger sei unter dem Einfluß der Würtemberger Kapellmusiker „der große Mann" geworden, „den die Welt in ihm bewunderte."

Wie Fétis berichtet, wurde Jäger am 17. August 1748 in dem oberhessischen Städtchen Schlitz[1]) geboren. Ursprünglich war er Oboebläser in holländischen Diensten. Als sein Lieblingsinstrument kultivirte er daneben das Waldhorn. Dann wurde ihm, nachdem er am Stuttgarter Hof thätig gewesen, die Anstellung als Kammervirtuose in der Anspach-Bayreuther Kapelle zu Theil. Diese Stellung ließ ihm viel freie Zeit, so daß er fleißig Violoncell üben, und auch Kunstreisen unternehmen konnte, die ihn 1781 nach London führten.

Jäger hatte zwei Söhne, welche sich unter seiner Leitung zu Violoncellisten ausbildeten. Der älteste, Johann Zacharias Leonhard, geb. 1777 in Anspach, entwickelte sich frühzeitig und konnte schon im neunten Lebensjahre Solos mit Geschwindigkeit, Sicherheit und Akuratesse ausführen. 1787 ließ er sich am preußischen Hofe hören, und erregte bei dieser Gelegenheit so sehr die Bewunderung der Königin, daß dieselbe ihn für die königl. Kapelle in Berlin zu

1) Gerber giebt als Geburtsjahr Jägers die Zahl 1745, und als Geburtsort Lauterbach in Oberhessen an.

Digitized by Google

gewinnen wünschte, worauf jedoch der Vater des Knaben wegen dessen großer Jugend nicht einging. Nun bezeigte die Königin ihr Interesse an demselben dadurch, daß sie ihm eine lebenslängliche Pension von 100 Thalern bewilligte. Bei seiner Rückkehr nach Hause ernannte ihn der Markgraf von Anspach sogleich zu seinem Kammermusikus. Er blieb indessen nicht lange in dieser Stellung und zog mit seinem Vater nach Breslau. Dort wurde der jüngere Sohn Jäger's, mit Vornamen Ernst, geboren. Dieser besaß noch mehr Talent, als sein Bruder, denn es währte nicht lange, so überholte er denselben im Cellospiel, wozu auch wohl der Unterricht Bernhard Romberg's, den er genoß, beigetragen haben wird. Bis zum Jahre 1825 lebte er, nachdem er einen Theil Deutschlands und Ungarns bereist hatte, in Breslau. Dann folgte er einem vom bairischen Hofe an ihn ergangenen Ruf als Solocellist nach München.

Außer seinen beiden Söhnen bildete Johann Jäger auch Alexander Uber, geb. 1783 in Breslau, zu einem tüchtigen Violoncellisten heran. Uber genoß im elterlichen Hause den Vortheil einer musikalischen Jugend. Sein Vater, von Beruf Rechtsanwalt, war ein enthusiastischer Musikfreund, beschäftigte sich in seinen Mußestunden mit der Komposition von Kammermusikwerken, und veranstaltete in seiner Behausung wöchentlich zwei Konzerte. In dem einen derselben wurden Symphonien, in dem anderen Quartette und Quintette vorgetragen. Zu den Theilnehmern dieser musikalischen Unterhaltungen gehörten mit Beginn unseres Jahrhunderts Karl Maria v. Weber, welcher 1804 seine Thätigkeit am Breslauer Theater begann, sowie der Universitätsmusikdirektor Berner und der Klavierspieler Klingohr. Der Verkehr mit diesen Männern war für die musikalische Entwickelung des jungen Uber nicht minder belangreich, wie das Musikleben im väterlichen Hause. Anfangs genoß er den Violinunterricht Januizeck's, während Schnabel seine theoretischen Übungen leitete. Bald aber griff er zum Violoncell, auf welchem Jäger sein Lehrer wurde. Im Jahr 1804 unternahm er seine erste Kunstreise, kehrte aber bald von derselben nach Breslau zurück. Im Laufe der Zeit bekleidete Uber dann mehrere Kapellmeisterstellen, bis er sich gegen 1820 in Basel niederließ, wo er sich auch verheirathete.

Digitized by Google

1823 übernahm er das Kapellmeisteramt beim Grafen von Schönaich und beim Prinzen v. Karolath. Doch schon im folgenden Jahre raffte ihn der Tod dahin. Von seinen Violoncellkompositionen veröffentlichte Uber ein Konzert (op. 12), Variationen mit Quartettbegleitung (op. 14), Sechs Capricen (op. 10), und Sechzehn Variationen über ein deutsches Lied.

Während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hatte die Kunst des Violoncellspiels in Deutschland bereits allgemeinste Verbreitung und bei weiten mehr nennenswerthe Vertreter gefunden, als in Italien und Frankreich. In letzterem Lande beschränkte sich das höhere Musikstreiben zur Hauptsache auf Paris, und in Italien stand, wie schon am Schlusse des vorhergehenden Abschnittes bemerkt wurde, die Oper ganz entschieden im Vordergrunde, während die Instrumentalmusik dort keine rege Förderung mehr fand. Deutschland hingegen war vieler instrumentaler Kräfte benöthigt, um den Bedarf der zahlreichen Höfe an guten Musikern zu befriedigen. Nach Gottlieb Friedrich Krebel's europäisch-genealogischem Handbuch vom Jahre 1770 gab es damals mit Einschluß des römisch-deutschen Kaisers und des Königs von Preußen weit über 200 weltliche und geistliche Fürsten und souveräne Grafen, von denen eine große Zahl sich Kapellen oder wenigstens Kammermusiken hielten. Diese Herren legten besonderen Werth darauf, in ihrer Umgebung nicht allein gute Violinspieler und Bläser, sondern auch tüchtige Violoncellisten zu haben, und infolge dessen widmeten sich in den deutschen Landen mehr junge Talente dem Instrumenten- und namentlich auch dem Violoncellspiel, als anderswo.

Wir haben gesehen, daß die Einführung des Violoncells von Italien nach Deutschland auf dem Wege über Wien erfolgte. Wenigstens liegen bis jetzt keine Beweise vor, daß die Berücksichtigung dieses Instrumentes und dessen Aufnahme ins Orchester an anderen deutschen Orten früher stattgefunden hat, als in der österreichischen Hauptstadt. Dort wurde die Tonkunst seit Maximilian I. Regierung lebhaft gefördert, wozu wesentlich die musikalischen Neigungen der Kaiserfamilie beitrugen. Maximilian II., Ferdinand III., Leopold I., Karl VI., Franz I. und Joseph II., — sie alle, ein Jeder auf seine

Digitized by Google

Weise, gingen den Bewohnern Wiens in Betreff der Musikpflege mit gutem Beispiel voran. Schon mehrere Dezennien vor der Geburt des letzten der genannten Fürsten, welcher selbst Violoncell spielte, hatte sich dieses Tonwerkzeug in Wien als Orchesterinstrument eingebürgert. Unter seiner Regierung war Wien, nach dem Vorgange Franciscello's, dessen Leistungen zur Nacheiferung anspornen mußten, auch schon im Besitze einiger bemerkenswerther Solocellisten. Zu ihnen gehörten: die beiden Schindlöcker und Joseph Weigl, deren bereits gedacht wurde, sowie Johann Hoffmann, Mitglied der Hofkapelle, Marteau, Hauer und Küffel[1]). Um Weniges später kamen noch die Cellisten Cajetan Gottlieb Scheidl und Hauschka hinzu.

Über Scheidl ist nichts bekannt geworden. Dagegen wissen wir Näheres von Vincenz Hauschka, welcher am 21. Januar 1766 zu Mies in Böhmen geboren wurde und 1840 in Wien starb. Seine erste musikalische Bildung empfing er als Chorknabe der Prager Kathedrale. Nach einer sechsjährigen Lehrzeit widmete er sich dem Violoncellspiel, in welchem ihn der Böhme Christ kurze Zeit unterwies. Im Übrigen studirte er auf eigene Hand weiter. Mit sechzehn Jahren war er so weit vorgeschritten, daß er Anstellung in der Kapelle des Grafen Thun fand. Zwei Jahre später löste sich dies Verhältnis infolge Ablebens seines Brodherrn. Hauschka unternahm nun Kunstreisen in Deutschland. 1792 erschien er in Wien, wo er sich durch seine Leistungen allgemeine Anerkennung erwarb. Weiterhin wurde ihm eine Anstellung im kaiserlichen Staatsdienst zu Theil. Seitdem machte er keinen beruflichen Gebrauch mehr von seiner Kunst. Doch entfremdete er sich ihr keineswegs gänzlich, da er an der Begründung der „Gesellschaft der Musikfreunde", sowie des „Concert spirituel", also an jenen beiden Musikinstituten betheiligt war, die für das Wiener Tonleben von Bedeutung wurden.

Die Dresdener Hofkapelle besaß in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an nennenswerthen Cellisten Heinrich

1) Ed. Hanslick: „Geschichte des Konzertwesens in Wien", S. 115.

Digitized by Google

Megelin und Calmus. Der erstere zählte nach Gerber's Angabe „unter die starken Spieler" seines Instrumentes. Calmus gehörte 1797 dem Orchester des Altonaer „Nationalorchesters" an, und wurde dann ein geschätztes Mitglied der Hofkapelle zu Dresden, wo er im Januar 1809 starb.

In Berlin kam das Violoncell zu der ihm gebührenden Geltung eigentlich erst durch Friedrich Wilhelm II. Zwar war dasselbe bereits unter Friedrich d. Gr. in der Hofkapelle durch Graul[1]) und die beiden an anderem Orte zu erwähnenden Cellisten Mara (Vater und Sohn) gut vertreten, allein dieser große Monarch, dessen Lieblingsinstrument bekanntlich die Flöte war, scheint nicht viel von dem Violoncell gehalten zu haben, welches er angeblich als das „Naseninstrument" bezeichnete, ein Ausdruck, der weit eher auf die Gambe anzuwenden gewesen wäre.

Sein Neffe Friedrich Wilhelm II. liebte das Violoncell und verstand sich sehr wohl auf die Behandlung desselben. In seinen jungen Jahren scheint er die Gambe gespielt zu haben, denn es wird berichtet, daß der Gambist Hesse[2]) ihn Anfangs unterrichtet habe. Doch könnte diese Unterweisung sich auch auf das Violoncell bezogen haben, da manche Gambisten sich gleichzeitig mit diesem Streichinstrument befaßten. Später wurde der Cellist Graziani Lehrer des preußischen Thronfolgers. Als aber Duport der ältere 1773 nach Berlin kam, wurde Graziani zu dessen Gunsten beseitigt. Der nachmalige König Friedrich Wilhelm II. soll bei guter Tonbildung mit Geschmack und Fertigkeit gespielt haben. Bekanntlich widmete Beethoven ihm seine beiden Cellosonaten op. 5.

Von den Violoncellisten, welche gegen Ende des vorigen Jahrhunderts der Berliner Kapelle angehörten, ist vorab zu erwähnen:

Johann Georg Fleischmann, ein tüchtiger Künstler, der zunächst in Diensten des Herzogs von Kurland stand, dann aber nach Berlin kam. 1792 begleitete er den König auf seinem Feldzuge gegen die Franzosen als Akkompagnist.

---

1) S. dens. S. 79.
2) S. dens. S. 32.

Digitized by Google

Ein zweiter Cellist, welcher um dieselbe Zeit in der Berliner Kapelle wirkte, war S. L. Friebel.

Als Zögling Duport's des jüngeren wird Heinrich Große, geb. zu Berlin, bezeichnet. Er trat 1798 in die königl. Kapelle.

Der ältere Duport[1]) bildete den Cellisten O. F. G. Hansmann, welcher am 30. Mai 1769 zu Potsdam geboren wurde, und im Alter von fünfzehn Jahren in die Berliner Kapelle eintrat. 1790 übernahm er das Amt des Chordirektors an der Oper. Seine Thätigkeit als Kapellist scheint er, als ihm 1809 das Organistenamt an der Petrikirche in Berlin übertragen wurde, gänzlich aufgegeben zu haben. Den Kirchendienst versah er bis zum Jahre 1833, da er dann die Ernennung als königlicher Rechnungsrath erhielt. Drei Jahre später, den 4. Mai 1836, rief ihn der Tod ab.

In Herbig endlich besaß die Berliner Kapelle einen Schüler des jüngeren Mara.

Am Mecklenburger Hofe war um 1785 Franz Xaver Huber, geb. in dem bairischen Städtchen Öttingen, als sehr geschätzter Violoncellist thätig.

In der Braunschweiger Kapelle befand sich nach Mitte des vorigen Jahrhunderts A. W. F. Matern, ein Spieler von bedeutendem Ruf, der auch seine beiden Söhne zu Cellisten erzog.

Hannover war durch die Gebrüder Friedrich Ernst, und Philipp Friedrich Beneke vertreten. Beide gehörten der dortigen kurfürstl. Hof- und Kammermusik an.

Die Dessauer Hofkapelle besaß in Joh. Christoph Bischoff, geb. 1748 zu Erfurt, einen respektabeln Violoncellisten.

Als einer der angesehensten Cellisten in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist Joh. Konrad Schlick zu bezeichnen. Er wurde 1759 angeblich in Münster geboren, und starb 1825 in Gotha, wo er mehr als 40 Jahre mit dem Titel eines Konzertmeisters bei der herzogl. Kapelle angestellt war, nachdem er schon um 1776 der bischöflichen Kapelle zu Münster angehört hatte. Im Jahre 1785

1) Über die Gebrüder Duport s. den folgenden Abschnitt.

Digitized by Google

heirathete Schlick die damals vielgefeierte Violinvirtuosin Regina Strinasacchi, mit der er im Winter 1799—1800 zu Solovorträgen am Leipziger Gewandhauskonzert engagirt war.

In J. C. Hemmerlein, geb. zu Bamberg, hatte Schlick einen begabten Schüler, welcher zu Ende des vorigen Jahrhunderts den Konzertmeisterposten beim Fürstbischof von Fulda bekleidete.

Gleichzeitig mit Schlick war in der Gothaer Kapelle Johann David Scheidler, geb. 1748, gest. den 20. Oktober 1802, als beliebter Cellist thätig.

Auch die herzogl. Kapelle zu Meiningen besaß einen guten Violoncellisten. Es war J. J. Kriegck. Ursprünglich Violinist und Mitglied des Orchesters der vlämischen Oper zu Amsterdam, ging er gelegentlich seines Aufenthaltes in Paris zum Violoncell über, und genoß dort den Unterricht des jüngeren Duport. Nachdem er einige Zeit unter diesem Künstler studirt hatte, wurde er vom Prinzen Laval-Montmorency engagirt, in dessen Diensten er vier Jahre blieb, worauf man ihn nach Meiningen berief. Dort wirkte und lebte er noch im Jahre 1810. Geboren wurde Kriegck am 25. Juni 1750 zu Bibra im Kreis Eckertsberga des Regierungsbezirkes Merseburg. Seine Cellokompositionen, bestehend in drei Konzerten und einigen Sonaten mit Baß, gehören zu den besseren jener Zeit.

Beim Bischof von Würzburg stand 1786 der Violoncellist Hizelberger als Kammermusikus in Diensten.

Am Hof zu Wallerstein war um 1790 Paul Winneberger als Direktor der fürstlichen Jagd- und Tafelmusik thätig. Im Jahr 1800 vertauschte er diese Stellung mit der eines Cellisten und Komponisten am französischen Theater in Hamburg.

In der Thurn- und Taxis'schen Kapelle zu Regensburg standen die Cellisten Gretsch und Karauschek. Der erstere war in ihr bis zu seinem Tode thätig, welcher 1784 erfolgte. Karauschek hingegen, der als vorzüglicher Cellist gerühmt wird, gehörte ihr nur von 1750—1760 an. Religiöse Schwärmerei veranlaßte ihn später, in ein Karmeliterkloster zu gehen. Er starb 1789.

Zur Münchener Hofmusik gehörte in der zweiten Hälfte des

Digitized by Google

vorigen Jahrhunderts der Kapellist Virgili[1]. Er ist bemerkenswerth, weil er dem Violoncellisten Moralt den ersten Unterricht ertheilte. Dieser letztere Künstler, welcher 1780 in der bairischen Hauptstadt geboren wurde, und dort 1829 starb, vollendete seine Ausbildung bei dem Mannheimer Kapellvioloncellisten Anton Schwarz, und trat nach vollendetem Studium in die Hofkapelle seiner Vaterstadt.

Ein anderer Schüler des Anton Schwarz von bekanntem Namen war Max Bohrer, geb. 1785 zu München. Er machte so schnelle Fortschritte, daß er schon als vierzehnjähriger Knabe (1799) in die dortige Hofkapelle aufgenommen werden konnte. Bald darauf unternahm er mit seinem Bruder Anton, der ein tüchtiger Violinist war, eine Kunstreise, die ihn auch nach Wien führte. Dort hörte er Bernhard Romberg, der nun sein Vorbild wurde. Gegen 1830 trat er, nachdem er einige Zeit hindurch Mitglied der königl. Kapelle zu Berlin gewesen war, in Paris auf, wo er durch seinen schönen Ton und durch die Leichtigkeit in Überwindung der größten Schwierigkeiten Aufsehen erregte. Dann bereiste er Deutschland, wurde 1832 vom König von Würtemberg zum ersten Celliſten mit dem Titel eines Konzertmeisters ernannt, ging 1838 (zum zweiten Male) nach Petersburg, und begab sich darauf nach Italien. Die Jahre 1842 und 1843 brachte er konzertirend in Amerika zu. Seine letzte Reise, die den Ländern des nördlichen Europas galt, machte er 1847, doch vermochte er auf derselben nicht mehr den früheren Beifall zu erringen, da seine Leistungsfähigkeit bereits gesunken war. Er starb 1867. An Cellokompositionen edirte er drei Konzerte, verschiedene airs variés, eine „Fantasie" über russische Volkslieder, ein „Rondoletto" mit Quartettbegleitung, und Duette mit Violine.

Gleichzeitig mit dem vorhin genannten Moralt war in der bairischen Hofkapelle der, wie Gerber sagt, „wegen seiner Talente

---

1) Nach Fétis' Angabe. Gerber sagt in seinem Tonkünstlerlexikon, daß ums Jahr 1788 ein Cellist Namens Virgil Michel der Münchener Kapelle angehört habe. Wahrscheinlich ist derselbe mit dem von Fétis erwähnten Virgili identisch.

Digitized by Google

sehr gerühmte" Peter le Grand thätig, welcher 1778 zu Zweibrücken geboren, und 1792 zum Mitglied der bairischen Hofkapelle befördert wurde.

Für Stuttgart kommen die Violoncellisten Zumsteeg und Kaufmann in Betracht. Joh. Rudolph Zumsteeg war der bedeutendere. Er wurde am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im Odenwald geboren und starb am 27. Januar 1802 in Stuttgart. Der württemberger Hofkapellmeister Poli war sein Lehrer. Unter der Leitung desselben bildete Zumsteeg sich nicht nur zu einem trefflichen ausübenden, sondern auch zu einem angesehenen schaffenden Musiker aus. Seine wissenschaftliche Bildung empfing er auf der Karlsschule, in welcher er zu Schiller in ein befreundetes Verhältnis trat, wie er denn auch Mehreres von dessen Dichtungen in Musik setzte. Namentlich machte er sich durch die Balladenkomposition vortheilhaft bekannt, die von ihm zuerst in Angriff genommen wurde.

Nach Absolvirung der Karlsschule widmete Zumsteeg sich ausschließlich der künstlerischen Thätigkeit. Bis zum Jahre 1792 war er einfaches Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, deren Chef er nach dem Ableben seines Lehrers Poli wurde. Das Violoncell behandelte Zumsteeg mit „tiefem Gefühl, seltener Präcision und durchgreifender Kraft", wie Gerber bemerkt. Er schrieb für dasselbe ein Konzert, Sonaten, ein Duett und ein Terzett.

Johann Kaufmann, geb. um 1760, war gleichfalls ein Zögling der Karlsschule, aus welcher auch

Ernst Häusler, geb. 1761 in Stuttgart, hervorging. Dieser führte ein ziemlich unstätes Leben. Im Jahre 1788 trat er eine Kunstreise an, auf welcher er sich namentlich in Wien und Berlin hören ließ. Bald danach nahm er ein Engagement in der Kapelle des Fürsten von Donaueschingen an. 1791 gab er aber schon wieder diese Position auf, um einem Ruf nach Zürich Folge zu leisten. Von dort aus besuchte er sechs Jahre später seine Vaterstadt, und ging dann 1801 nach Augsburg und 1802 nach Wien zu Konzertvorträgen. Endlich übernahm er das Amt des Chordirektors an der evangelischen Kirche zu Augsburg, in welcher Stellung er am 28. Februar 1837 starb.

Digitized by Google

Die kurfürstliche Kapelle zu Mannheim besaß in Karl Lochner, geb. gegen 1760, gest. 1795, sowie in Peter Ritter erwähnenswerthe Cellisten. Ritter, geb. um 1760 zu Mannheim, mag hinsichtlich seiner musikalischen Bildung höheren Ansprüchen genügt haben als Lochner, denn er wurde 1801 zum Dirigenten des Singspieles am Theater seines Geburtsortes befördert. Mit Ausnahme einer im Jahre 1785 unternommenen Reise nach Berlin, wo er sich bei Hofe hören ließ, scheint er ununterbrochen seinen amtlichen Obliegenheiten gelebt zu haben.

Zur Mannheimer Kapelle gehörten noch die Violoncellisten Johannes Fürst, Ludwig Simon, und der vorhin schon genannte Anton Schwarz.

Als Mannheimer Kind ist hier auch Franz Danzi, der Sohn des ersten Violoncellisten der dortigen Kapelle, Innocenz Danzi, zu nennen. Auf dem Cello unterrichtete ihn sein Vater, in der Komposition der Abt Vogler. Als Spieler war er bald so weit vorgeschritten, daß er bereits 1778 in die kurfürstliche Kapelle, welche bekanntlich um dieselbe Zeit infolge der Vereinigung Baierns mit der Kurpfalz nach München übergeführt wurde, aufgenommen werden konnte. Zugleich begann er seine Thätigkeit als Opernkomponist. Unterdessen kam das Jahr 1790 heran, in welchem er mit der vorzüglichen Sängerin Margarethe Marchand, Tochter des Münchener Theaterdirektors, die Ehe schloß. Das junge Paar ging im folgenden Jahr nach Leipzig und Prag, wo Danzi bei der italienischen Theatergesellschaft von Guardassoni die Oper dirigirte, während seine Frau in derselben sang. 1794—1795 bereiste er mit seiner Gattin Italien. Wegen des schwankenden Gesundheitszustandes derselben erfolgte 1797 die Rückkehr Beider nach München. Danzi, alsbald zum Vicekapellmeister befördert, entfaltete als solcher eine ersprießliche Thätigkeit. Doch wurde er durch den 1799 erfolgten Tod seiner Lebensgefährtin so tief erschüttert, daß er sich für mehrere Jahre außer Stande sah, seinen Berufspflichten nachzukommen, und da es seinem Gefühl widerstrebte, den Dienst an dem Orte wieder aufzunehmen, an welchem sein Familienglück vernichtet worden war, so folgte er 1807 dem an ihn ergangenen Ruf als Hofkapellmeister nach

Digitized by Google

Stuttgart. Hier blieb er ein Jahr, nach dessen Ablauf er die Leitung der Oper am Karlsruher Hoftheater übernahm. Danzi wurde am 15. Mai 1763 geboren und starb am 13. April 1826.

In der kurmainzischen Kapelle befand sich um das Jahr 1783 bis 1784 der geschickte Cellist und Lautenist Joh. Christian Gottlieb Schindler, nebst den Gebrüdern Joseph und Andreas Schwachhofer, und am Trier'schen Hofe war zu derselben Zeit Karl Kaspar Eder, geb. 1751 in Baiern, thätig, der sich durch viele Reisen als Cellospieler vortheilhaft bekannt machte.

Der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn gehörten an: Joseph Reicha und Maximilian Willmann.

Reicha, der Onkel des begabten Tonsetzers Anton Reicha, wurde 1746 in Prag geboren, fand zunächst Stellung beim Grafen Wallerstein und erhielt einige Jahre später die Berufung als Konzertmeister nach Bonn. Hier war er bis zu seinem Ableben (1795) in rühmlicher Weise thätig.

Willmann, geb. 1768 zu Forchtenberg, einem zwischen Würzburg und Mergentheim gelegenen Dorfe, wurde im letzten Dezennium des vorigen Jahrhunderts Mitglied der Bonner Hofkapelle, nachdem er sich einige Jahre zuvor in Wien aufgehalten hatte. Später kehrte er nach der Donaustadt zurück und fand dort Anstellung als Solospieler am Theater a. d. Wien. Willmann, der im Jahre 1812 starb, hatte zwei Töchter, von denen die ältere Mozart's Schülerin im Klavierspiel, und die jüngere eine treffliche Sängerin war. Um die Hand der letzteren bewarb sich, obwohl vergeblich, Ludwig van Beethoven.

Außer Reicha und Willmann gehörte der Bonner Hofkapelle von 1790—93 auch der hochberühmte Violoncellist Bernhard Romberg an. Betreffs dieses Künstlers wird das Erforderliche im nächsten Abschnitt über Deutschland mitgetheilt werden, da der hervorragende Einfluß seines Wirkens dem 19. Jahrhundert angehört.

Den vorstehend erwähnten deutschen Violoncellisten sind noch anzureihen: Immler, Schönebeck, Rauppe, Bauersachs, Alexander und Arnold.

Immler, geb. um 1750 zu Weitramsdorf bei Koburg, fand

Digitized by Google

einen Wirkungskreis in Göttingen. An seinem Spiel wurde besonders der schöne Ton und eine angenehme Vortragsweise gerühmt. Er soll auch ein braver Geiger gewesen sein.

Karl Siegmund Schönebeck, geb. am 26. Oktober 1758 zu Lübben in der Niederlausitz, war ursprünglich für das chirurgische Fach bestimmt, fühlte sich aber so zur Musik hingezogen, daß alle Versuche, ihn davon zurückzuhalten, an seinem Widerstande scheiterten. Im 14. Lebensjahre wurde er zum Stadtmusikus seiner Vaterstadt gegeben. Während der fünfjährigen Lehrzeit widmete er sich, meist auf eigene Hand, der Erlernung verschiedener Instrumente. Dann trat er als Gehilfe bei dem Stadtmusikus der schlesischen Stadt Grüneberg in Kondition. Hier wurde ihm die Gelegenheit, einen durchreisenden Violoncellisten zu hören, dessen Leistungen ihn so begeisterten, daß er sofort beschloß, sich dem Cellospiel zu widmen, mit welchem er sich bis dahin noch nicht befaßt hatte. Er war dabei sein eigener Mentor.

Nach zwei Jahren angestrengter Übung trat Schönebeck 1778 als Cellist in die Hauskapelle eines Grafen Dohna, doch blieb er bei demselben nur bis 1780, da er es vorzog, die ihm offerirte Stelle als Stadtmusikus in Sorau zu übernehmen. Eine Reise nach Berlin verschaffte ihm die Möglichkeit, den Violoncellvirtuosen Duport in Potsdam zu hören, wodurch er zu erneuten Studien angeeifert wurde. Bald darauf machte er in Dresden die Bekanntschaft des französischen Cellisten Tricklir[1]) dessen Spiel ihm gleichfalls Anregungen gab. Von da ab führte Schönebeck ein unruhiges Wanderleben, welches ihn nicht zur Konzentration seiner Kräfte kommen ließ. Kurz nacheinander bekleidete er Stellungen am Hofe des Herzogs von Kurland in Sagan, beim Grafen Truchseß in Waldenburg, und weiterhin auch in Königsberg. Endlich kehrte er, des Musiktreibens überdrüssig, in seine Heimath zurück und widmete sich der Landwirthschaft, hielt aber auch bei dieser nicht lange aus, und nahm wieder die künstlerische Thätigkeit auf. Im Jahre 1800 ließ er sich in Leipzig hören, wo man seine „gefälligen" Cellokompositionen, sowie sein

1) S. dens. im nächsten Abschnitt d. Bl.

Digitized by Google

Spiel des „schönen Tones und der ungemeinen Fertigkeit“ halber lobenswerth fand, wie Gerber berichtet.

Joh. Georg Rauppe, geb. am 7. Juli 1762 in Stettin, widmete sich schon in früher Jugend dem Cellospiel, und erlangte unter dem älteren Duport in Berlin den Meistergrad. Nach Beendigung seiner Studien bereiste er das nördliche Deutschland, sowie Dänemark und Schweden. Im Jahre 1786 begab er sich nach Amsterdam, und bekleidete dort die Funktionen des ersten Cellisten an der deutschen Oper, sowie bei den Konzerten. In dieser Stellung starb er am 15. Juni 1814. An seinem Spiel wurde die Schönheit und Kraft seines Tones, sowie die Fertigkeit und Deutlichkeit im Vortrage gerühmt.

Christian Friedrich Bauersachs, geb. am 4. Juni 1767 zu Pegnitz im Fürstenthum Anspach, war nicht nur auf dem Violoncell ungewöhnlich geschickt, sondern behandelte auch das Bassethorn mit großer Gewandtheit. Er bereiste als Konzertgeber Ungarn sowie Italien und dann auch Deutschland mit gutem Erfolg. Doch gelang es ihm nicht, eine feste Stellung zu gewinnen. Er gab daher die Musik als Lebensberuf auf, und widmete sich der bergmännischen Laufbahn. Am 14. Dezember 1845 starb er zu Sömmerda.

Joseph Alexander, welcher um 1800 in Duisburg lebte und wirkte, ist bemerkenswerth durch ein paar Studienwerke, die freilich längst veraltet sind. Sie bestehen in einer 1801 herausgegebenen Violoncellschule, und in einem „Air avec XXXVI Variations progressives pour le Violoncell avec le doigté et différentes clefs, accomp. d'un violon et d'une basse.“ (1802.)

Johann Gottfried Arnold endlich, geb. am 1. Februar 1773 im würtembergischen Orte Niedernhall, gest. 25. Juli 1806 zu Frankfurt a. M., war der Sohn eines Schullehrers. Frühzeitig beschäftigte er sich mit Musik und zumeist mit dem Violoncell, so daß er sich schon als achtjähriger Knabe durch seine Leistungen bemerklich machte. 1785 gab sein Vater ihn zu dem Lünzelsauer Stadtmusikus in die Lehre. Bei diesem war er fünf Jahre. Nach Ablauf derselben fand Arnold Anstellung bei seinem Onkel, welcher Hof- und Stadtmusikus in Wertheim a. d. Tauber war. Mit großem

Digitized by Google

Eifer setzte er seine Cellostudien während dieser Zeit auf eigene Hand fort, vernachlässigte auch dabei das theoretische Studium nicht.

Nach einigen mißglückten Versuchen, sich außerhalb seines Wohnortes als Solist bekannt zu machen, besuchte er Regensburg, wo sich damals gerade der schon erwähnte Violoncellist Max Willmann aufhielt. Derselbe ertheilte ihm einige Monate hindurch Cellounterricht, den ersten, den er überhaupt auf diesem Instrument erhielt. Im Jahre 1796 fand er in Hamburg Gelegenheit, Bernhard Romberg zu hören und von ihm zu lernen. Bald darauf wurde Arnold im Frankfurter Theaterorchester angestellt. Nebenbei ertheilte er Privatunterricht. Von seinen Zeitgenossen wurde er als ein großer Violoncell-Virtuose bezeichnet, dessen Spiel bei „bezauberndem Ton" nicht nur im Allegro, sondern auch im Adagio vortrefflich war.

Unter den deutschen Violoncellspielern des vorigen Jahrhunderts ist auch ein Liebhaber zu erwähnen, welcher sich so auszeichnete, daß er füglich zu den Künstlern seines Instrumentes gezählt werden könnte. Es war der Fürst Christian von Wittgenstein-Berleberg. Er wurde am 12. Dezember 1753 geboren, und beschäftigte sich schon in seiner Jugend lebhaft mit Gesang und Klavierspiel. In reiferen Jahren erlernte er das Violoncell und brachte es darauf so weit, daß er sich mit dem größten Beifall öffentlich in einem Konzert zu Wetzlar hören lassen konnte. Er hielt sich auch gegen Ende seines Lebens eine eigene Kapelle. Dieser Kunstmäcen starb am 4. Oktober 1800.

Die bis dahin verzeichneten Männer waren, wenige Ausnahmen abgerechnet, neben ihrem praktischen Wirken eifrig bemüht, durch kompositorische Thätigkeit eine Literatur für ihr Instrument zu schaffen. Sie schrieben Konzerte, Sonaten und Variationenwerke in beträchtlicher Anzahl[1]. Einen wesentlichen Zuwachs erhielten diese Erzeugnisse noch durch andere Tonsetzer, welche nicht Cellospieler waren. Vor Allem sind hier an hervorragenden Größen Phil. Emanuel Bach und Joseph Haydn zu nennen. Der erstere

---

1) Die meisten dieser Kompositionen hat Fétis in den betreffenden Artikeln seiner „Biographie universelle des musiciens" namhaft gemacht.

Digitized by Google

komponirte ein Violoncellkonzert, der letztere mehrere derartige Stücke. Welch' lebhaftes Interesse Haydn überhaupt an dem Violoncell nahm, beweist der Umstand, daß er es in zweien seiner Symphonien obligat behandelte. Die eine derselben (B-dur) erschien unter dem Titel „Sinfonie concertante à Violon, Violoncell, Flutte, Hautboïs et Basson obligés“ als op. 81; die andere, „le Midi“ benannt, wurde 1761 geschrieben[1]. In ihr ist das Violoncell vorzugsweise im Adagio, dessen Schluß mit einer großen Kadenz für Violine und Violoncell endigt, solistisch gehalten. Die Cellopartie in der vorher erwähnten „Sinfonie concertante“ enthält bedeutende Schwierigkeiten, namentlich da, wo sie sich in der hohen Tonlage bewegt[2].

Von anderen damaligen Tonsetzern, welche Konzerte für das Violoncell komponirten, seien nur erwähnt: Paul Wranitzky, Ignaz Pleyel, Franz Anton Hofmeister, Franz Christian Neubauer, Leopold Hoffmann, sowie Johann Ludwig Willing. Auch Liebhaber, wie Ernst Ludwig Gerber, der Verfasser des historisch-biographischen Tonkünstlerlexikons, und Christian Ferd. Daniel Schubart, der zwar musikalisch gebildet, aber doch eigentlich von Beruf Schriftsteller war, unternahmen derartige Kompositionen. Außerdem lieferten Joh. Georg Albrechtsberger, Joseph Eybler, F. A. Hoffmeister, C. G. Neubauer, Ignaz Pleyel Duette für zwei Violoncelle, für Violine und Cello, oder für Viola und Violoncell. Auch von dem Kontrabassisten Christian Spurni (Spourni), welcher, in Mannheim geboren, während der Jahre 1763—1770 Orchestermitglied an der italienischen

---

1) Sie befindet sich unter den von Karl Banck neuerdings in Partitur herausgegebenen Symphonien Haydn's. Vergl. auch Pohl's Haydnbiographie I, 229 und 285.

2) In neuerer Zeit ist ein dreisätziges Duett (D-dur) für Violine und Violoncell von J. Haydn zum Vorschein gekommen, welches der Meister bei seinem Aufenthalt in London für einen Herrn William Forster komponirt haben soll. Diese Kompositien erinnert, nicht nur in formeller Hinsicht, an Tartinische Art, so daß man geneigt sein dürfte, sie für eine Jugendarbeit Haydn's zu halten, die er in London nach der Erinnerung als Gedenkblatt niederschrieb.

Digitized by Google

Oper zu Paris, und dann des königl. Theaters zu London war, ist eine Cellosonate mit unbezifferten Baß vorhanden [1]).

Die allermeisten dieser Kompositionen, gleichviel ob dieselben von Violoncellspielern herrühren oder nicht, gewähren nur insofern noch ein Interesse, als aus ihnen zu entnehmen ist, auf welchem Standpunkt sich das deutsche Violoncellspiel in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts befand. Hier ist nun zu konstatiren, daß die Technik desselben zu Ende des gedachten Zeitabschnittes eine weit vorgeschrittene war, und daß Deutschland darin gegen Italien, selbst im Hinblick auf gewisse Boccherini'sche Cellosätze, nicht zurückstand. Eine allgemein giltige Normirung der Applikatur des Griffbrettes und auch der Bogenführung war freilich weder in dem einen noch in dem andern beider Länder schon erreicht. Zunächst kam es natürlicherweise darauf an, die Leistungsfähigkeit des Violoncells nach allen Seiten zu erproben, sowie die verschiedenen Kombinationen des doppelgriffigen Spieles, der Passagenbildungen und des Ornamentalen ausfindig zu machen, und in einer dem Wesen des Instrumentes angemessenen Weise zu entwickeln und darzustellen. Diese mühevolle Arbeit mußte nothwendig vorab zu Produktionen führen, bei denen die Frage nach dem Gedankengehalt nur wenig erst in Betracht kommen konnte. In der That ist derselbe mit ganz vereinzelten Ausnahmen sehr geringwerthig, und da überdies die Figurationen und Läufer veraltet sind, so vermögen die in Rede stehenden Kompositionen im Allgemeinen keinen wirklichen Antheil mehr zu erwecken. Aber die Versuchsstadien, welche die Cellokomposition durchmachte, waren nothwendig, um zu einer Literatur von Kunstwerth zu gelangen.

---

1) Dieselbe wurde schon S. 54 d. Bl. erwähnt.

Digitized by Google

III. Frankreich.

Als erste bemerkenswerthe französische Violoncellisten werden uns die Gebrüder Abbé genannt. Dieselben, mit ihrem eigentlichen Namen Philipp Pierre und Pierre de Saint Sévin, waren Musikmeister der Pfarrkirchen zu Agen. Als solche mußten sie, der damaligen Vorschrift gemäß, das „collet“ der katholischen Geistlichen über der Kleidung tragen, weshalb sie kurzweg Abbé oder l'Abbé hießen. Diesen Namen behielten sie mit dem Zusatz l'aîné und cadet auch bei, nachdem sie im Jahre 1727 ihre Stellungen in Agen aufgegeben hatten und als Cellisten in das Pariser Opernorchester eingetreten waren [1]). Dies ist Alles, was man von ihnen weiß.

Mehr Nachrichten sind über Berteau [2]) vorhanden. Dieser zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Valenciennes geborene Künstler wurde von seinen Zeitgenossen als ein eminentes Talent, ja, als ein Genie bezeichnet. In jungen Jahren bereiste er Deutschland, und lag während dieser Zeit unter Leitung eines Böhmen, Namens Kozecz, mit Eifer dem Gambenspiel ob, in welchem er eine große Geschicklichkeit erlangte. Nachdem er aber die Vorzüge des Violoncells und ein Solostück für dasselbe von Franciscello [3]) kennen gelernt hatte, so berichtet Fétis, ging er zu diesem Instrument über. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er bald keinen Nebenbuhler mehr hatte, und bei seiner Rückkehr nach Paris als ein Wunder gepriesen wurde, da er auch in dem noch wenig entwickelten Flageoletspiel Ungewöhnliches leistete. Im Jahre 1739 ließ er sich zum ersten Male im Concert spirituel [4]) mit einem Solo seiner Komposition hören, und erregte dadurch großen Enthusiasmus. Die

1) Vergl. hierzu S. 57 d. Bl.

2) Sein Name wurde auf verschiedene Weise geschrieben, nämlich: Bertaut, Bertault, Bertaud und Berthaud. Die obige Schreibart ist die einzig richtige.

3) Franciscello muß hiernach Stücke für Violoncell geschrieben haben.

4) Das Concert spirituel, welches das älteste Konzertinstitut der französischen Hauptstadt war, wurde im Jahre 1725 gegründet.

Digitized by Google

Folge davon war ein öfteres Auftreten in dem genannten Konzertinstitut. Seine Hauptstärke soll in der Erzeugung eines außerordentlich schönen Tones bestanden haben. An Violoncellkompositionen schrieb er vier Konzerte sowie drei Hefte Sonaten mit Baßbegleitung. Sein Tod erfolgte 1756.

Berteau wird von seinen Landsleuten als Begründer der französischen Schule des Violoncellspiels angesehen. Zum Beweise dessen führt Fétis an, daß er in Cupis, Janson, Tillière und dem älteren der Gebrüder Duport Schüler gebildet habe, welche die Fortpflanzer seiner schönen Tonbildung, sowie seiner gesangreichen Vortragsweise gewesen seien.

Jean Baptiste Cupis, geb. 1741 zu Paris, empfing Anfangs Unterricht von seinem Vater und wurde im elften Jahre Berteau's Zögling. Bevor er das zweite Dezennium seines Lebens zurückgelegt hatte, galt er schon als einer der geschicktesten Cellisten Frankreich's. Bald wurde er in das Pariser Opernorchester aufgenommen, und zwar mit der Auszeichnung, daß er denjenigen Mitgliedern desselben beigesellt wurde, welche die Sologesänge zu begleiten hatten. Im Jahre 1771 löste er sein Verhältnis zur Oper, um sich auf Kunstreisen zu begeben. Er besuchte einen Theil Deutschlands, hielt sich zeitweilig in Hamburg auf und ging dann über Paris nach Italien, wo er sich mit der Sängerin Gasparini verheirathete. 1794 befand er sich in Mailand. Von da ab fehlen Nachrichten über ihn. Über seine Schüler Jean Henri Levasseur und Bréval wird weiterhin das Erforderliche mitgetheilt werden.

Cupis hat zwei Konzerte und ein paar Variationenwerke komponirt, von denen das zweite für zwei Violoncelle als Oeuvre posthume, also erst nach seinem Tode erschien. Außerdem schrieb er eine Violoncellschule. Sie hat den Titel: „Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello, où l'on traite de son accord, de la manière de tenir cet instrument avec aisance, de celle de tenir l'archet, de la position de la main sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la manière de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs etc. Paris, Boyer."

Digitized by Google

Der zweite Zögling Berteau's, Jean Baptiste Aimé Joseph Janson, wurde 1742 in Valenciennes geboren. Mit 24 Jahren ließ er sich zum ersten Male als Solospieler im Concert spirituel hören. 1767 ging er als Begleiter des Erbprinzen von Braunschweig nach Italien, und blieb dort bis 1771. Dann kehrte er für einige Jahre nach Paris zurück, worauf er Deutschland bereiste. Von Hamburg aus, wo er sich 1783 aufhielt, besuchte er Dänemark, Schweden und Polen. Überall erntete er für seine Leistungen, die sich durch breite und schöne Tongebung auszeichneten, reichen Beifall. Das Jahr 1789 führte ihn wieder nach Paris. Welche Schätzung seinen Leistungen dort zu Theil wurde, beweist der Umstand, daß man ihn bei der ins Jahr 1795 fallenden Gründung des Konservatoriums als Lehrer des Violoncellspiels anstellte. Er starb am 2. September 1803. Von seinen Violoncellkompositionen erwähnt Fétis drei Konzerte (op. 3), drei Konzerte (op. 7) (beide Werke mit Baß), sechs Konzerte mit Orchester (op. 15) und sechs Sonaten mit Baß (op. 4).

Janson hatte einen jüngeren Bruder, mit Vornamen Louis Auguste Joseph, den er zu einem tüchtigen Cellisten ausbildete, nachdem sein Vater ihn dafür vorbereitet hatte. 1789 erhielt er eine Stelle im Pariser Opernorchester, die er bis 1815 inne hatte. Wenige Jahre nachher rief ihn der Tod ab. Geboren wurde er am 8. Juli 1749. An Cellokompositionen veröffentlichte er nur sechs Sonaten mit Baß.

Joseph Bonaventure Tillière, dessen Geburts- und Todesjahr man nicht kennt, war, nachdem er seine Studien bei Berteau vollendet, gegen 1760 beim Prinzen von Conti in Diensten. Er genoß den Ruf eines sehr geschickten Spielers. Seine veröffentlichten Werke bestehen in sechs Sonaten für Violoncell und Baß, in neun Duetten für zwei Violoncelle, von denen drei als op. 8 erschienen, sowie in einer 1764 veröffentlichten Violoncellschule: „Méthode pour le Violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument.“ Dies Lehrwerk erschien in mehreren Auflagen.

Als bester Schüler Berteau's wird Jean Pierre Duport

Digitized by Google

(der ältere)[1]) bezeichnet, dessen Vater Tanzmeister war. Er wurde am 27. November 1741 zu Paris geboren. Zwanzig Jahre alt, ließ er sich mit einstimmigem Beifall im Concert spirituel hören. Zu derselben Zeit (1761) war er bei der Hausmusik des Prinzen von Conti angestellt. 1769 gab er diese Stellung auf, um zu reisen. Zunächst wandte er sich nach England, zwei Jahre später besuchte er Spanien, und 1773 ging er nach Berlin, wo er blieb, da Friedrich d. Gr. ihn für seine Kammermusik sowie für die Oper engagiren ließ. Zugleich wurde er der Lehrmeister des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm II., der ihn 1787 zum Oberintendanten der Kammermusik ernannte. Seit dieser Zeit wirkte Duport nicht mehr in der Theaterkapelle mit, sondern spielte nur noch bei Hofe. Am 31. Dezember 1818 starb er zu Berlin. Duport veröffentlichte 1787[2]) in Berlin sechs Sonaten für Violoncell und Baß, sowie vorher schon als op. 1 drei Duos für zwei Violoncelle.

Gerber, der Gelegenheit hatte, diesen Künstler 1793 in Berlin zu hören, giebt einen enthusiastischen Bericht über sein Spiel. An demselben rühmt er besonders den starken, vollen Ton und den kräftigen Bogenstrich. Nach Fétis Angabe übertraf ihn jedoch sein jüngerer Bruder Jean Louis, der überhaupt begabter gewesen zu sein scheint. Er hatte anfänglich die Violine zu seinem Instrument erwählt, ging aber davon zu Gunsten des Violoncells ab, als er die künstlerischen Erfolge seines Bruders sah, dessen Schüler er auch wurde. Schnell gründete er sich durch sein Auftreten im Concert spirituel und in der „Société Olympique“, vordem unter dem Namen „Concert des amateurs“ bekannt, sowie durch seine Vorträge in dem damals von einheimischen und auswärtigen Kunstnotabilitäten vielbesuchten Hause des Barons Bagge, einen bedeutenden Ruf. Als Viotti Ende 1781 oder Anfang 1782 nach Paris kam, und Duport ihn hörte, nahm er sich dessen stilvolles Spiel zum Muster, wodurch seine Leistungen noch wesentlich gewannen. Seinen

---

1) Vergl. hierzu S. 85 f. und 93 d. Bl.

2) Fétis sagt 1788. Das Titelblatt dieser Sonate trägt aber die Jahreszahl 1787 von der Hand des Graveurs.

Digitized by Google

ersten Konzertausflug unternahm er gemeinschaftlich mit dem ihm befreundeten englischen Cellisten Crosdill nach London, wo er begeisterte Aufnahme fand. Diese Reise hielt ihn ein halbes Jahr von Paris fern. Aber nun war seines Bleibens in der Heimath nicht mehr lange. Die 1789 erschienenen Vorboten der französischen Revolution verscheuchten ihn, wie so viele Andere aus Paris; er begab sich zu seinem Bruder nach Berlin. Sofort fand er dort Anstellung in der königl. Kapelle, welcher er siebzehn Jahre angehörte. Während dieser Zeit bildete er viele Schüler, deren Namen leider unbekannt sind. Seine Zöglinge französischer Nationalität, Rousseau, Levasseur und Platel, werden weiterhin Berücksichtigung finden.

Die für Preußen so unglücklichen Ereignisse des Jahres 1806 nöthigten Duport, Berlin zu verlassen. Er wandte sich nach Paris zurück. Aber dort hatte man ihn infolge seiner langen Abwesenheit vergessen, und so mußte er sich erst wieder ein Publikum schaffen. Ein einziges öffentliches Auftreten im Jahre 1807, bei welchem ihn die Sängerin Colbran, Rossini's spätere Gattin, durch ihre Mitwirkung unterstützte, reichte dazu hin. Dennoch konnte er, was mit in den völlig veränderten und der Kunst wenig günstigen Pariser Zuständen lag, zu keiner festen, sicheren Stellung gelangen. Dies nöthigte ihn, in die Dienste des durch Bonaparte beseitigten Königs Karl IV. von Spanien zu treten, welcher sich damals in Marseille aufhielt. Doch fand dieses Verhältnis 1812 sein Ende, da Karl IV. nach Rom ging, und Duport sich infolge dessen genöthigt sah, nach Paris zurückzukehren. Er trat nun in drei Konzerten auf und hatte trotz seines vorgerückten Lebensalters von 65 Jahren so großen Erfolg, daß er zum kaiserl. Solocellisten sowie zum Lehrer am Konservatorium ernannt wurde. Letztere Stelle verlor er bei der Neuorganisation der genannten Kunstanstalt im Jahre 1816. Doch blieb er beim Hofe, der sich inzwischen aus einem kaiserlichen in einen königlichen verwandelt hatte, in seiner Stellung. Aber schon nach drei Jahren, am 7. September 1819, erlag er den Folgen einer Leberkrankheit. Geboren wurde er am 4. Oktober 1749.

Louis Duport hat eine ziemlich große Zahl von Cellokompositionen verfaßt. Sie bestehen in vier Heften Sonaten mit Baß-

Digitized by Google

begleitung, drei Duetten für zwei Violoncelle und acht „airs variés“ mit Orchester- oder Quartettbegleitung. Außerdem komponirte er im Verein mit Bochsa neun Notturnos für Harfe und Violoncell, eine „Fantasie“ für Klavier und Violoncell im Verein mit Rigel, und eine Romanze mit Klavierbegleitung. Als sein Hauptwerk ist zu bezeichnen: „Essai sur le doigter du violoncelle et la couduit de l'archet, dédié aux professeurs de Violoncelle.“ Dieses umfängliche Lehrbuch, zu welchem die Materialien nach und nach in einer längeren Reihe von Jahren entstanden, wurde von Duport während seines Aufenthaltes in Berlin und Potsdam verfaßt. In der Vorrede dazu heißt es: „Den Artikel über die Doppelgriffe habe ich sehr umständlich abgehandelt und zwar aus zwei Gründen. Der erste ist, weil noch nie darüber geschrieben worden [1]), und dieselben doch so wichtig für den guten Spieler sind; der zweite, weil sie mir oft zu einem Beweisgrund gedient haben, denn die Doppelgriffe sind ohne einen festbestimmten Fingersatz unausführbar. In dem Verfolg dieses Werkes wird man auf Sachen stoßen, deren Ausführung schwer ist; man wird aber nichts Unausführbares antreffen. Ich schreibe keine unnöthige Theorie; keine Tonleiter, keine Figur, keine Passage, kein Übungsstück habe ich niedergeschrieben, ohne zu wiederholten Malen selbst den Versuch damit anzustellen; ich ließ diesen sowohl durch meinen Bruder, welcher jederzeit mein Meister gewesen ist und auch bleiben wird, als auch durch die vorzüglichsten meiner Zöglinge in Berlin und Potsdam, wiederholen. Dadurch bin ich mehr als überzeugt worden, daß dieses Werk nichts enthält, was nicht mit Leichtigkeit, rein und deutlich ausgeführt werden könnte, und was auf den ersten Blick unausführbar scheinen dürfte, wird für denjenigen leicht ausführbar sein, welcher sich anhaltende Mühe geben will und sich die Anwendung eines regelmäßigen Fingersatzes angelegen sein läßt.“

Man sieht, Duport ging bei Ausarbeitung seines Unterrichts-

---

1) Dies ist nicht wörtlich zu nehmen, denn schon Corrette giebt in seiner Violoncellschule Anweisungen in Betreff der Doppelgriffe, wenn auch nur sehr unzureichende.

Digitized by Google

werkes, welches bedingungsweise als Violoncellschule bezeichnet werden darf, mit der größten Sorgsamkeit zu Werke, um Klarheit in die bis dahin noch nicht völlig geordnete Fingertechnik zu bringen. Für die damalige Zeit war es ein verdienstliches Unternehmen. Daß diese Arbeit aber trotz ihres Alters noch nicht gänzlich werthlos geworden ist, beweist die in neuerer Zeit durch den Violoncellisten A. Lindner veranstaltete neue Ausgabe derselben. Zu bedauern bleibt dabei nur, daß der Originaltext nicht überall ganz getreu beibehalten, und stellenweise sogar unterdrückt worden ist. Der Herausgeber mußte ihn in seiner ursprünglichen Fassung reproduziren, und eventuell in Anmerkungen seine abweichende Meinung aussprechen.

Mehr Werth für unsere Gegenwart, als das eben erwähnte Werk Duport's haben jedenfalls dessen 21 Exercices, welche manches Beachtens- und Lernenswerthe enthalten.

Duport hinterließ einen Sohn, welcher längere Zeit als Violoncellist dem Orchester zu Lyon angehörte, dann aber in Paris eine Klavierfabrik eröffnete. Das von seinem Vater ererbte prachtvolle Stradivari-Cello veräußerte er für 25,000 Franks an den Violoncellvirtuosen Franchomme.

Unter L. Duport's Schülern ist Frédéric Rousseau, geb. den 11. Januar 1755 in Versailles, namhaft zu machen. Derselbe wurde im Jahre 1787 Mitglied des Pariser Opernorchesters. 1812 trat er von dieser Stellung zurück und errichtete in seiner Vaterstadt eine Musikschule. Für das Pariser Musikleben hatte er im Besonderen dadurch Bedeutung, daß er zu den Begründern des ehedem sehr beliebten Konzertinstitutes der „rue de Cléry“ gehörte. Von seinen Kompositionen ließ er sechs „Duos concertants“ (op. 3 und 4), sowie ein „Potpourri“ für zwei Violoncelle drucken.

Im Anschluß an Berteau die chronologische Folge wieder aufnehmend, haben wir zunächst den Cellisten Charles Henri Blainville zu nennen, welcher 1711 in einem nahe bei Tours gelegenen Dorfe geboren wurde, und 1769 zu Paris verstarb. Die näheren Umstände seines Lebenslaufes sind unbekannt. Nur soviel weiß man, daß er die Protektion der Marquise de Villeroy genoß, welche von ihm Musikunterricht erhielt, und daß er wahrscheinlich

Digitized by Google

durch den Einfluß dieser Dame zu der Stellung eines angesehenen „maître de musique“ in Paris gelangte. Blainville veröffentlichte mehrere theoretische Schriften und einige Kompositionen, darunter ein paar Symphonien, doch nichts für sein Instrument.

Der zwischen 1720 und 1730 geborene Cellist Nochez wird als Schüler Cervetto's und Abaco's[1]) bezeichnet. In jüngeren Jahren bereiste er Italien und wurde darauf Orchestermitglied der komischen Oper zu Paris, von der er 1749 zum Orchester der großen Oper überging. Im Jahre 1763 erhielt er die Anstellung als königlicher Kammermusiker. Er starb 1800, nachdem er ein Jahr zuvor in Ruhestand getreten war. Nochez ist der Verfasser eines Artikels über das Violoncell, welcher in La Borde's „Essai sur la musique ancienne et moderne“ (Paris 1780) zum Abdruck kam.

Über den Violoncellisten Edouard findet sich bei Gerber nur folgende Notiz: „ein um 1737 zu Paris lebender Violoncellist, war ein außerordentlicher Künstler auf seinem Instrumente, der von Telemann (Ehrenpforte 367) sehr gelobet wird.“

Ein Sonderling unter den französischen Violoncellisten scheint Claude Domergue, geb. 1734 zu Beaucaire, gewesen zu sein, da er niemals seinen Heimathort verließ. Für seine ungewöhnliche Leistungsfähigkeit spricht der Umstand, daß Duport sich auf einer Reise nach dem Süden Frankreichs nur deshalb in Beaucaire aufhielt, um Domergue's Bekanntschaft zu machen. Derselbe hatte das Unglück, in den Revolutionswirren mit 30 seiner Mitbürger 1794 zu Nimes auf dem Schaffot zu enden.

Dem Pariser Opernorchester gehörte von 1752—1767 der Violoncellist François Joseph Giraud an. Außerdem war er königl. Kammermusiker. Für sein Instrument schrieb er ein Heft Sonaten. Im Übrigen beschäftigte er sich mit Vokalkompositionen, auch für die Bühne.

Der demnächst zu erwähnende, bereits genannte Jean Tricklir, wohl von deutscher Abkunft, geb. 1750 in Dijon, verlebte nur seine Jugendzeit in Frankreich. Von seinen Eltern für den geistlichen

1) S. dieselben S. 56 und 59 d. Bl.

Digitized by Google

Stand bestimmt, besuchte er das Seminar seiner Geburtsstadt. In seinen Freistunden beschäftigte er sich fleißig mit dem Cellospiel. Die Liebhaberei nahm in dem Grade zu, als seine Fertigkeit wuchs, und im 15. Lebensjahre faßte er den definitiven Entschluß, sich ganz der Kunst zu widmen. Tricklir ging zu diesem Zweck nach Mannheim, wo er mehrere Jahre verweilte, und im eifrigen Studium unter Leitung bewährter Kräfte den Meistergrad erreichte. Nachdem er zu wiederholten Malen in Italien gewesen war, wurde er im März des Jahres 1783 als Mitglied in die Dresdener Hofkapelle aufgenommen, der er bis zu seinem am 29. November 1813 erfolgten Tode als ein geschätzter Künstler angehörte. Seine durch den Druck veröffentlichten Kompositionen bestehen in sieben Konzerten und sechs Sonaten für Violoncell. Es mag noch erwähnt werden, daß Tricklir glaubte, ein von ihm als „Microcosme musical“ bezeichnetes Mittel entdeckt zu haben, um Saiteninstrumente stets in gleichmäßig reiner Stimmung zu erhalten. Doch war eine Täuschung damit verbunden, und so verschwand denn diese imaginäre Erfindung wieder eben so schnell, als sie entstanden.

Ein bemerkenswerther Schüler Tricklir's war Dominique Bideau oder Bidaux, wie er sich auf seiner Violoncellschule genannt hat. Er gehörte dem Orchester des „Théâtre italien“ zu Paris an. Seine auf das Violoncell bezüglichen Kompositionen sind: „Six duos pour violon et violoncelle“, op. 1 und 2 (Paris 1796), „Trois grands divertissements concertants pour violon et violoncelle“, „Un air écossais varié avec quatuor“, „Deux duos faciles pour deux violoncelles“, und einige andere Sätze ähnlicher Art. Der Titel seiner Violoncellschule lautet: „Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le Violoncelle, composée par Dominique Bidaux. Paris 1802.“

Eine Violoncellschule gab auch Bidaux's Zeitgenosse, Pierre François Olivier Aubert, geb. 1763 in Amiens, heraus [1]). Den ersten Musikunterricht empfing er in der „maîtrise“ seiner

1) Fétis sagt, Aubert habe „deux méthodes de violoncelle“ veröffentlicht, spricht aber gleich darauf von einem „livre élémentaire“ desselben Autors, so daß man wohl annehmen darf, die erstere Angabe beruhe auf einem Versehen.

Digitized by Google

Vaterstadt, doch das Cellospiel erlernte er auf eigene Hand ohne jede fremde Beihilfe. Nach seiner Ankunft in Paris fand er Stellung im Orchester der „Opéra comique“, welchem er 25 Jahre hindurch angehörte. Seine Celloschule war, wie Fétis bemerkt, das erste gute Lehrbuch, welches auf die unzulänglichen Vorarbeiten Cupis' und Tillière's folgte.

Aubert schrieb für sein Instrument zwölf Duos in vier Heften als op. 3, 5, 6 und 7, ferner Etüden nebst drei Sonaten (op. 8), und endlich noch acht Hefte Sonaten.

Ein zweiter Violoncellist desselben Namens, der gewöhnlich Auberti genannt wurde, wirkte im Orchester der Pariser „Comédie italienne“ mit. Er starb im Jahre 1805. Von seinen Kompositionen erschienen sechs Solos für Violoncell (op. 1) und sechs Duos für zwei Violoncelle.

Mitglied des Pariser Opernorchesters war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Cellist F. Cardon. Er bildete seinen 1751 geborenen Neffen Pierre Cardon aus, welcher gleichzeitig unter Richer den Gesang studirte. Der letztere scheint seine Hauptbeschäftigung gebildet zu haben, da er um 1788 als königl. Kapellsänger fungirte und Gesangunterricht ertheilte. Doch war er auch als Lehrer des Cellospiels thätig.

Als tüchtiger Violoncellist wird Esprit Aimon, geb. 1754 zu Lisle (Vaucluse) bezeichnet. Er leitete eine Zeit lang die Musik des dänischen Ministers Graf Rantzau; dann ließ er sich in Marseille nieder. Im Jahre 1828 starb er zu Paris.

Der am 11. März 1753 in Abbeville geborene Cellist Pierre François Levasseur sollte Geistlicher werden, und erhielt eine darauf bezügliche vorbereitende Bildung. Er entschied sich aber im 18. Lebensjahre für die Kunst. Ein gewisser Belleval leitete drei Monate lang seine Übungen auf dem Violoncell. Dieser Unterricht mochte ihn aber nicht befriedigt haben, denn er zog es vor, sein eigener Lehrmeister zu sein. Als er 1782 nach Paris kam, erhielt er noch einige Stunden von Duport dem jüngeren[1]), dessen Tonbildung

1) Fétis sagt, vom älteren Duport. Dies ist aber unmöglich, da derselbe schon 1773 nach Berlin gegangen war, von wo er sich nicht wieder entfernte.

Digitized by Google

und Spielweise er sich aneignete. Im Jahre 1789 ließ er sich im Concert spirituel mit Solostücken seines Lehrers hören, und weiterhin produzirte er sich auch in den Konzerten des „Théâtre Feydeau“. Von 1785—1815 war er Mitglied des Opernorchesters. Bald nach seinem Rücktritt aus demselben rief ihn der Tod ab. An Kompositionen veröffentlichte er zwölf Duette für zwei Violoncelle in zwei Heften.

Es gab noch einen, etwa um zehn Jahre jüngeren, von anderer Familie abstammenden Cellisten Levasseur, mit den Vornamen Jean Henri. Dieser scheint bedeutender gewesen zu sein, als sein vorgenannter Namensvetter. Er wurde gegen 1765 in Paris geboren, und war Zögling des Cupis, gehörte also mittelbar zur Schule Berteau's. Nachdem er seinen Kursus bei dem genannten Künstler durchgemacht, genoß er noch einige Zeit den Unterricht Duport des jüngeren. Dann wurde er in das Pariser Opernorchester aufgenommen, welchem er bis 1823, dem Jahre seines Todes, als erster Violoncellist angehörte. Dabei war er lange Zeit als Lehrer am Konservatorium thätig. Auch bei der Hofmusik Napoleon's, und von 1814 ab in der königl. Kapelle, hatte er einen Platz inne. Welche Schätzung er in Paris genoß, geht daraus hervor, daß er in erster Linie zur Mitarbeiterschaft an der unter Oberleitung Baillot's verfaßten Violoncellschule für das Konservatorium berufen wurde. An eigenen Kompositionen für sein Instrument ließ er nur ein Heft Sonaten mit Baß, zwei Hefte Duetten und ein Heft „Exercices“ drucken.

Levasseur's hervorragendste Schüler waren Lamare und Norblin.

Jaques Michel Hurel de Lamare, geb. am 1. Mai 1772 zu Paris, gest. am 27. März 1823 in der Stadt Caen, bei welcher er ein Landhaus besaß, war der Sohn unbemittelter Leute, und genoß seine wissenschaftliche sowie seine künstlerische Ausbildung gemeinsam mit den Pagen der königl. Musik. In seinem fünfzehnten Lebensjahre begann er unter Leitung des jüngeren Duport das Violoncellspiel, für welches ihm ein außerordentliches Talent angeboren war. Noch vor Beendigung des siebzehnten Jahres kehrte er aus dem

Digitized by Google

Institut der Pagen zu seinen Eltern zurück. 1794 fand er Anstellung im Orchester des Théâtre Feydeau. Die damals berühmten Konzerte dieser Kunstanstalt gaben ihm erwünschte Gelegenheit, sich als Solist bekannt zu machen. Seine ausgezeichneten Leistungen verschafften ihm bald den Ruf des ersten französischen Violoncellisten seiner Zeit. Um so erklärlicher ist es, daß die Direktion des Pariser Konservatoriums sich beeilte, ihn als Lehrer für dasselbe zu gewinnen. Aber es verlangte ihn hinaus in die Welt, und so begab er sich zu Anfang des Jahres 1801 nach Deutschland. In Berlin trat er in nähere Beziehung zum Prinzen Louis Ferdinand, mit dem er viel musizirte, und der ihn dadurch auszeichnete, daß er ihm zum Andenken einen Ring unter der Bedingung verehrte, dagegen denjenigen einzutauschen, welchen Lamare trug.

Von Deutschland begab Lamare sich nach Rußland. Dort lebte er bis 1808 abwechselnd in Petersburg und Moskau. Während dieser Zeit war er nicht allein als Solist am kaiserl. Hofe, sondern auch als Konzertgeber thätig. Auf der Rückreise nach Frankreich nahm er seinen Weg durch Polen und Österreich. Im April 1809 traf er wieder in Paris ein, und bald darauf veranstaltete er ein Konzert im Odeon, ohne indessen seine Zuhörerschaft zu erwärmen, was ihn bestimmte, nicht mehr öffentlich zu spielen. Nur in Privatkreisen, in denen man seinen Vorträgen alle Bewunderung zollte, ließ er sich noch hören. Im Ensemble- und namentlich im Quartettspiel soll er Vorzügliches geleistet haben. 1815 verheirathete er sich mit einer vermögenden Dame. Seit dieser Zeit trieb er die Kunst nur noch zu seinem Vergnügen. Am 27. März 1823 unterlag er einem Kehlkopfleiden.

Lamare hat für sein Instrument nichts geschrieben: es fehlte ihm an jeder Gestaltungsgabe. Die unter seinem Namen in Paris veröffentlichten Kompositionen, bestehend in vier Violoncellkonzerten, in Duos und einem „air varié“ für Violoncell, rühren nachweislich von dem Opernkomponisten Auber her, welcher mit Lamare intim befreundet war. Von den Konzerten ist dasjenige in A-moll das beste.

Louis Pierre Martin Norblin war der Sohn des seiner

Digitized by Google

Zeit geschätzten französischen Malers Norblin de la Gourdaine, der 1772 Warschau zu seinem bleibenden Wohnsitz wählte, und sich dort mit einer Polin verheirathete. Dieser Ehe entsproß der am 2. Dezember 1781 geborene Künstler, von dem hier die Rede ist. 1798 ging er nach Paris zum Besuch des Konservatoriums, auf welchem er zunächst Baudiot's und dann Levasseur's Schüler wurde. Im Jahre XI der französisch-republikanischen Zeitrechnung, also 1803, erhielt er bei der Konkurrenz von dem Direktorium der genannten Anstalt für seine Leistungen im Solospiel den ersten Preis. Sechs Jahre später (1809) wurde er im Orchester des „Théâtre italien" angestellt, und 1801 erhielt er die Berufung ins Orchester der großen Oper als Solo-Violoncellist. In dieser Stellung blieb er bis 1841. Daneben unterrichtete er vom 1. Januar 1826 als Nachfolger seines Lehrers Levasseur am Konservatorium. Am 5. Juni 1846 gab er auch diese Thätigkeit auf, um sich ins Privatleben zurückzuziehen. Sein Tod erfolgte am 14. Juli 1854 auf dem Schlosse Connautre im Marne-Departement.

Norblin wurde nicht nur als Solist, sondern auch als feiner, geschmackvoller Quartettspieler hochgeschätzt. Lange Jahre vertrat er das Violoncell in dem Baillot'schen Streichquartett. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich um das Pariser Musikleben als Mitbegründer der durch Habeneck 1828 ins Leben gerufenen Konservatoriums-Konzerte.

Sein Sohn und Schüler Emile, geb. am 2. April 1821, war ein tüchtiger vom Konservatorium preisgekrönter Violoncellist. Doch widmete er sich mehr dem Lehrberuf als dem Solospiel.

Der bereits (S. 98) erwähnte Schüler Cupis', Jean Baptiste Bréval, geb. 1756 im Departement Aisne, entwickelte sich so schnell, daß er schon frühzeitig mit glänzendem Erfolg im „Concert spirituel" auftreten konnte. Er war von 1781 bis 1806 Mitglied des Pariser Opernorchesters. 1796 erfolgte seine Ernennung zum Lehrer des Violoncellspiels am Konservatorium. Von der letzteren Thätigkeit wurde er indessen 1802 wieder entbunden, da die Zahl der Schüler am genannten Institut nicht groß genug war, um ihn zu beschäftigen. Gegen Ende seines Lebens zog sich Bréval nach

Digitized by Google

Chamouille, einem Dorfe in der Nähe von Laon, zurück. Dort starb er kurz vor Schluß des Jahres 1825.

Bréval veröffentlichte an Violoncellkompositionen sieben Konzerte, fünf Hefte Duette, drei Hefte Sonaten mit Baß, und zwölf Hefte „airs variés“. Außerdem schrieb er ein paar Konzertanten, Quartette, Trios, und eine Schule unter dem Titel: „Méthode raisonnée de Violoncelle“, welche 1804 in Paris erschien. Seine Cellosätze waren ehedem vielbegehrt, sind aber längst verschollen. Als Spieler besaß Bréval eine vollendete Technik, doch mangelte seinen Vorträgen Schwung und Energie.

In ähnlicher Weise lauten die Urtheile über den Schüler des älteren Janson, Charles Nicolas Baudiot, welcher am 29. März 1773 in Nancy geboren wurde, und am 26. September 1849 zu Paris starb. Fétis, der ihn selbst hörte, sagt, daß seine Vortragsweise bei großer Sauberkeit und Reinheit der Intonation kalt und ohne Verve gewesen sei. Es scheint, daß er ein ausgezeichnetes pädagogisches Talent besaß, denn er wurde 1802 der Nachfolger seines Lehrmeisters am Konservatorium, und wirkte als solcher bis zum Jahre 1822, in welchem er sich pensioniren ließ. Neben seiner künstlerischen Thätigkeit versah er ein Amt im Finanzministerium.

Diesem Manne widerfuhr das Unglück, in einem 1807 von der berühmten Catalani gegebenen Konzert, in welchem er mitwirkte, ausgelacht zu werden. Die Veranlassung dazu war äußerst harmloser Natur. In besagtem Konzert wurde eine Haydn'sche Symphonie gespielt, und unmittelbar nach derselben sollte Baudiot sein Solo vortragen. Es war eine „Fantasie“ über das Andante der soeben zu Gehör gebrachten Symphonie des deutschen Meisters, von deren Aufführung der Cellist keine Ahnung hatte, da er den Saal erst betrat, als die Reihe an ihn kam. Kaum hatte Baudiot das Haydn'sche Thema begonnen, so brach das Publikum, welches vermeinte, er wolle sich einen Spaß machen, in große Heiterkeit aus. Der Künstler, welcher sich das Benehmen seiner Zuhörer nicht zu erklären wußte, weil ihm der Zusammenhang der Dinge unbekannt war, gerieth in Aufregung und spielte falsch, worauf das Gelächter sich in

Digitized by Google

gesteigertem Maße wiederholte. Außer sich und einer Ohnmacht nahe, verließ er, von einem Kunstgenossen unterstützt, das Podium.

Baudiot schrieb für das Violoncell zwei Konzerte und zwei Konzertinos, sowie eine größere Anzahl anderer Kompositionen, bestehend in Duetten, Potpourris, Fantasien, Nocturnos, Sonaten mit Baßbegleitung, und transskribirte außerdem Lafont'sche und Beriot'sche Violinsätze. Auch eine Schule verfaßte er für sein Instrument, und bei der unter Baillot's Oberaufsicht und Levasseurs Mitwirkung erfolgten Ausarbeitung einer Violoncellschule zum Gebrauch im Konservatorium war er gleichfalls betheiligt.

Von Baudiot's Schülern ist Scipion Rousselot, geb. zu Beginn unseres Jahrhunderts, anzuführen. Während seines Besuches des Konservatoriums erhielt er zugleich den Kompositionsunterricht von Reicha. Nach Vollendung seiner Studien wurde ihm (1823) der erste Preis zuerkannt. Rousselot wandte sich später nach England. Außer verschiedenen Kammermusikwerken und einer Symphonie erschienen von ihm drei Sonatinen, einige Variationenhefte und ein „Morceau de Salon" für Violoncell.

Ein Mitschüler Baudiot's bei Janson d. älteren war Pierre Louis Hus-Deforges, der Enkel des Violinvirtuosen Jarnowick. Hus-Deforges wurde am 14. März 1773 zu Toulon geboren, wo seine Mutter, eine Tochter Jarnowick's, der schauspielerischen Thätigkeit oblag. Im Alter von acht Jahren übergaben ihn seine Eltern dem Knabensängerchor der Kathedrale von La Rochelle. Da er sich in seinen Mußestunden mit Trompetenblasen befaßt hatte, so nahm er 1792 beim 14. Regiment der berittenen Jäger als Trompeter Dienste, um die Feldzüge der Revolutionsarmee mitzumachen. Vier Jahre später verlor er durch einen Flintenschuß einen Finger der rechten Hand, infolge dessen er als Invalide entlassen wurde. Er versuchte nun, da er sich während seines Aufenthaltes in La Rochelle auch auf dem Violoncell einige Fertigkeit angeeignet hatte, sein Glück als Cellist. Es gelang ihm, im Theaterorchester angestellt zu werden. Nach Verlauf von sechs Monaten gab er aber diese Position auf und wählte Paris zu seinem Wohnort. Hier wurde er ins Konservatorium aufgenommen und den Zöglingen Janson's zugetheilt.

Digitized by Google

Nach seiner Entlassung aus dem Konservatorium führte Hus-Deforges, wie sein Großvater Jarnowick, ein unstetes, wechselreiches Leben. Im Jahre 1800 ging er als Orchesterchef mit einer französischen Operntruppe nach Petersburg, kehrte 1810 von dort zurück, machte Konzertreisen in Frankreich, kam 1817 wieder nach Paris und übernahm die Funktionen des ersten Cellisten am Theater der „Porte Saint Martin", ging dann 1820 nach Metz, um dort eine Musikschule zu gründen, machte aufs Neue Reisen, und wurde 1828 Orchesterchef am „Théâtre du Gymnase". Doch schon nach Jahresfrist forderte er seine Entlassung. Dasselbe wiederholte sich, als er 1831 zum Amt des Orchesterdirigenten am Theater des Palais royal gelangt war. Das Ende seiner verfehlten Laufbahn erlebte er in dem kleinen, bei Blois belegenen Orte Pont le Voy als Lehrer der dortigen Musikschule. Er starb daselbst am 20. Januar 1838.

Hus-Deforges war ein geschickter, verständiger Violoncellist, doch gehörte er nicht zu den hervorragenden ausübenden Talenten seiner Zeit. Bei kleiner Tongebung fehlte seinen Leistungen, wie Fétis bemerkt, Schwung und Glanz. Seine ehedem nicht unbeliebt gewesenen Violoncellkompositionen bestehen in vier Konzerten, neun variirten Themen, betitelt „Soirées musicales", in vier Heften Duetten, und zwei Heften Sonaten mit Baß. Überdies schrieb er eine Violoncellschule.

Bei weitem größere Wichtigkeit für die Kunst des Violoncellspiels gewann der Schüler Duport's des jüngeren, Nicolas Joseph Platel, welcher im Jahre 1777 zu Versailles geboren wurde, und seinen ersten musikalischen Unterricht im Institut der königl. Pagen erhielt. Auf das Violoncellspiel war es dabei nicht abgesehen. Doch stellte sich etwa im zehnten Lebensjahre des Knaben mit Entschiedenheit die Neigung dazu heraus. Louis Duport, der die guten Anlagen desselben erkannte, widmete sich mit besonderem Eifer seiner Ausbildung. Diese Beziehung löste sich aber, als Duport Ende 1789 Frankreich verließ, um in Berlin ein Unterkommen zu suchen. Von da ab blieb Platel längere Zeit auf sich selbst angewiesen. Im Jahre 1793 trat er jedoch in nähere Beziehung zu

Digitized by Google

Lamare, der ihn auf jede Weise zu fördern suchte. 1796 wurde Platel Orchestermitglied des Theaters Feydeau. Durch ein Liebesverhältnis zu einer Schauspielerin desselben Kunstinstituts, welche zu Ende 1797 nach Lyon ging, wurde er dieser Stellung entzogen. Als er 1801 nach Paris zurückkehrte, trat er mehrfach mit großem Erfolg in Konzerten auf. Er galt damals als der beste Pariser Violoncellist, wobei ihm allerdings zu Statten kam, daß Duport und Lamare sich im Ausland befanden.

Platel hätte nun sein Glück in der französischen Hauptstadt machen können. Indessen bei der Sorglosigkeit seines Naturells, und unpraktisch wie er war, wußte er die Verhältnisse nicht zu seinem Vortheil auszubeuten. 1805 verließ er Paris abermals, um Kunstreisen zu unternehmen. Aber schon in Quimper, wo er die Bekanntschaft eines cellospielenden Dilettanten machte, blieb er volle zwei Jahre. Dann kam er endlich zu dem Entschluß, wieder den Wanderstab zu ergreifen. Nachdem er in Brest und Nantes mit bestem Erfolg konzertirt hatte, zog er gen Norden, in der Absicht, Holland, und von dort aus Deutschland zu besuchen. Dieser Plan kam jedoch nicht zur Ausführung: Platel setzte sich auf dem Wege nach ersterem Lande in Gent fest, blieb dort, von Unterricht lebend, mehrere Jahre und wandte sich dann nach Antwerpen. Dort war zur selben Zeit eine Operntruppe, bei welcher er als erster Violoncellist engagirt wurde. Ungefähr sechs Jahre später übernahm er dieselbe Funktion am Brüsseler Theater. Diese Wendung war für Platel's Geschick entscheidend. Der Prinz von Chimay gewann ihn für die 1831 ins Leben gerufene königliche Musikschule der belgischen Residenz als Lehrer des Violoncellspiels. Durch Übernahme dieses Amtes, welchem er sich bis zu seinem am 25. August 1835 erfolgten Tode widmete, wurde er Begründer der belgischen Schule des Violoncellspiels, aus welcher unter seiner Leitung Künstler wie Batta, Demunck und Servais hervorgingen.

Platel's Kompositionen bestehen in fünf Konzerten, von denen das letzte „le Quart d'heure" betitelt ist, sowie in drei Heften Sonaten mit Baßbegleitung und acht „airs variés", ferner in „Caprices ou préludes" und sechs Romanzen mit Klavierbeglei-

Digitized by Google

tung. Außerdem schrieb er sechs Duos für Violoncell und Violine und drei Terzette für Violine, Viola und Violoncell.

Es sind hier noch drei französische Cellisten der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts anzureihen, deren Lehrer man nicht kennt, nämlich Chrétien, Haillot und Raoul.

Gilles Louis Chrétien, geb. 1754 zu Versailles, gest. am 4. März 1811 zu Paris, fand im Alter von 22 Jahren Anstellung als königl. Kapellmusiker. Er besaß große Fertigkeit und einen guten Ton, spielte indessen ausdruckslos. Durch die Revolution verlor er seine Stelle, wurde jedoch 1807 dafür durch Aufnahme in die kaiserl. Kapelle entschädigt. Als Komponist bethätigte er sich allem Anschein nach nicht, wohl aber als Musikschriftsteller, doch ohne sonderlichen Erfolg.

Haillot gehörte dem Orchester der „Comédie italienne“ an, und beschäftigte sich auch mit Privatunterricht. Durch Arrangements aus Opern in Form von Duetten, sorgte er für die Bedürfnisse der cellospielenden Liebhaber.

Jean Marie Raoul endlich, ein enthusiastischer Kunstfreund, der neben seiner amtlichen Thätigkeit als Kronanwalt, und später als Rechtsanwalt beim Pariser Kassationshofe mit Eifer das Violoncell kultivirte, auf welchem er sich auszeichnete, ist an dieser Stelle als Verfasser einer Violoncellschule zu erwähnen. Sie erschien unter dem Titel: „Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument.“ Raoul schrieb auch Sonaten und „airs variés“ für sein Lieblingsinstrument. Seine von dem bekannten Pariser Geigenbauer Vuillaume unterstützten Bemühungen, die Gambe wieder in die Musikpraxis einzuführen, waren vergeblich. Raoul wurde 1766 zu Paris geboren, und starb dort 1837.

Digitized by Google

Wenn man den Entwickelungsgang des Violoncellspiels von seinen Anfängen bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts im Ganzen und Großen überschaut, so ergeben sich folgende Thatsachen:

Das Violoncellspiel wurde, wie wir sahen, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und zwar vorab von den Italienern aufgenommen. Zunächst benutzte man es nur als Orchesterinstrument und zur akkordischen Begleitung des recitativischen Gesanges an Stelle der Gambe. Doch gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch schon einige italienische Künstler, wie Gabrieli, Ariosti und Bononcini, welche bestrebt waren, das Violoncell zum Soloinstrument zu erheben. Dann trat Franciscello auf, welcher mit ungewöhnlichem Erfolg in derselben Richtung thätig war. Durch die drei letzten der genannten Männer wurde das Violoncellspiel im Sinne einer künstlerischen Handhabung der deutschen Nation vermittelt, während für Frankreich in der nämlichen Beziehung Giov. Battista Struck, genannt Baptistin, von Bedeutung wurde. In diesen beiden Ländern fand der neue Kunstzweig durch heimische Kräfte bald eifrige Förderung. Die Deutschen verfuhren dabei mehr empirisch, die Franzosen mehr methodisch, infolge dessen sie anfänglich, wie nicht zu verkennen ist, einen gewissen Vorsprung gewannen. Sehr bezeichnend dafür ist es, daß sie bemüht waren, durch Schul- und Lehrwerke die Technik des Violoncellspiels systematisch zu ordnen und festzustellen. Corrette ging hierin mit seiner 1741 veröffentlichten Violoncellschule voran, welcher im Laufe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die gleichartigen Werke von Tillière Cupis und Müntzberger[1]) folgten. In Italien und Deutschland wurden, so weit man zu sehen vermag, erst vereinzelte Versuche zu Lehrbüchern für das Violoncell gemacht[2]), nachdem Corrette und Tillière ihre Schulen längst schon veröffentlicht hatten. Trotz der rühmlichen Anstrengungen aber, welche man namentlich in Frankreich machte, um sichere und sachgemäße Grundlagen für die Technik des

1) Tillière's Violoncellschule erschien 1764, und die Schulen von Cupis und Müntzberger kamen allem Anschein nach noch vor 1800 heraus.

2) S. S. 60 und 76 d. Bl.

Digitized by Google

Cellospiels zu gewinnen, ging es doch nur sehr langsam damit vorwärts. Ein wesentliches Hemmnis bildete der Umstand, daß man sich theilweise die Applikatur des Violinspiels, welches damals schon zu hoher Ausbildung gelangt war, zum Vorbild genommen hatte, ohne dabei die so bedeutenden Dimensionsunterschiede der Griffbrette beider Instrumente zu berücksichtigen. Aber nicht allein die Fingersätze in der diatonischen und chromatischen Tonleiter, sondern auch das Prinzip der sogenannten Lagen oder Positionen hatte man von der Violine auf das Violoncell übertragen. In ersterer Beziehung wurden schon die nöthigen Hinweise bei Besprechung der Corrette'schen Schule gegeben. Bezüglich des letzteren Punktes ist zu bemerken, daß man für den unteren Theil des Griffbrettes nach Analogie der Geigentechnik vier verschiedene Lagen annahm. Dieser Lagentheorie, welche sich bis auf die Gegenwart vererbt hat, und in einem Theil der älteren sowie der neueren Violoncellschulen [1]) abgehandelt ist, dürfte, streng genommen, keine eigentliche Berechtigung zuzuerkennen sein. Für die Violine hat sie insofern einen Sinn, als auf ihr die Möglichkeit gegeben ist, in allen Regionen des Griffbrettes eine vollständige Skala auszuführen, ohne die Hand zu verrücken. Das Violoncell läßt dies indessen, mit Ausnahme der C-dur-Tonleiter unter Benutzung der leeren Saiten, seiner weiten Mensur halber erst vom Daumenaufsatz ab zu. Gerade aber hier, wo eine Bezeichnung von Lagen oder Positionen anwendbar wäre, ist dieselbe nicht üblich. Offenbar liegt hierin etwas Inkonsequentes.

Eine eigene Bewandtnis hatte es mit der Fingertechnik beim

---

1) Hier nur ein paar Beispiele. Alexander nimmt in seiner 1801 erschienenen Celloschule ganz willkürlich eine „gewöhnliche", eine „halbe" und eine „ganze, sowie eine „vermischte" Applikatur an, und Fr. Kummer theilt das Griffbrett in „ganze" und „halbe" Lagen ein. Müntzberger sagt in seiner wahrscheinlich gegen 1800 erschienenen Celloschule geradezu, er wünsche, daß man sich daran gewöhnen möge, wie auf der Violine, dem Schüler zuzurufen: nimm diese oder jene Position. Hier ist also ein ganz bestimmter Hinweis auf die Geigenapplikatur gegeben. In anderen Celloschulen findet sich dagegen keinerlei Bezugnahme auf Lagen oder Positionen.

Digitized by Google

Daumenaufsatz, wie wir schon aus Corrette's Violoncellschule ersahen. Es blieb nämlich der kleine Finger prinzipiell von der Mitwirkung ausgeschlossen, sobald man sich des Daumenaufsatzes bediente, weil man glaubte, daß dieser Finger zu kurz sei. Diese Anschauung machte sich noch bis Ende des vorigen Jahrhunderts vielfach geltend. In der vom belgischen Violoncellisten Müntzberger verfaßten Schule heißt es wörtlich: „Wenn man die vierte Lage überschritten hat, so spielt man mit drei Fingern." Später freilich, wo Müntzberger vom Daumenaufsatz spricht, schränkt er diese Regel etwas ein, indem er bemerkt: „Viele Spieler (professeurs) gebrauchen beim Daumenaufsatz nicht den kleinen Finger. Ich bin der Meinung, ihn nicht zu mißbrauchen (abuser), indessen derjenige, welcher von der Natur mit einem langen (kleinen) Finger ausgestattet ist, kann sich seiner in gewissen Fällen bedienen."

Ausnahmsweise also war Müntzberger schon für den Gebrauch des kleinen Fingers beim Spiel mit dem Daumenaufsatz. Man erkennt aber doch aus seinen Äußerungen, daß die Benutzung desselben zu Ende des vorigen Jahrhunderts noch nicht allgemein üblich war. Dies geht auch unzweifelhaft aus der von Baillot, Levasseur, Catel und Baudiot verfaßten „Méthode de Violoncelle" hervor. In ihr findet sich folgende Bemerkung: „Der Gebrauch des kleinen Fingers bei verschiedenen Lagen des Daumenaufsatzes, war den alten Violoncelllehrern in Frankreich nicht bekannt. Er ist erst vor wenigen Jahren eingeführt worden, seitdem man seine Nothwendigkeit gefühlt hat." Da diese Violoncellschule 1804 durch Generalversammlungs-Beschluß des Pariser Konservatoriums für dasselbe als Unterrichtswerk acceptirt wurde, so ergiebt sich mit Evidenz, daß, wenigstens in Frankreich, bis kurz vor Schluß des vorigen Jahrhunderts der kleine Finger beim Daumenaufsatz noch mehrentheils unbenutzt blieb. Offenbar war die Ursache davon eine unrichtige Manipulation. Über die in Deutschland während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Betreff des kleinen Fingers befolgte Praxis könnte nur Joh. Bapt. Baumgärtner's S. 76 erwähntes Lehrwerk Aufschluß geben, falls es noch vorhanden sein sollte. Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf indessen angenommen werden, daß

Digitized by Google

man es hier in der fraglichen Beziehung ebenso hielt, wie jenseits des Rheines.

Frankreichs Einfluß auf das deutsche Violoncellspiel in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts machte sich auch sonst noch geltend. Derselbe wurde hauptsächlich durch die Gebrüder Duport vermittelt. Die folgenden Abschnitte werden zeigen, in welcher Weise die weitere Ausbildung dieses Kunstzweiges vor sich ging.

Digitized by Google

Die

Kunst des Violoncellspiels

im 19. Jahrhundert.

Digitized by Google

IV. Italien.

Mit Boccherini war die wichtigste Epoche des italienischen Violoncellspiels zum Abschluß gekommen. Seine frühzeitige Entfernung aus dem Vaterlande verursachte dem letzteren einen um so empfindlicheren Verlust, als sich für ihn kein ebenbürtiger Ersatzmann zur weiteren Fortführung des sowohl in ausübender wie in produktiver Hinsicht von ihm Erreichten fand. Diese Aufgabe fiel in der Hauptsache den Deutschen, Franzosen und Belgiern zu, während Italien die im vorigen Jahrhundert längere Zeit hindurch behauptete tonangebende Stellung in Betreff des Violoncellspiels einbüßte. Es wiederholte sich mithin hier ganz dieselbe Erscheinung, wie in Betreff des Violinspiels.

Schon gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts gerieth die Kunst, und zumal die instrumentale, in welcher die Italiener so Verdienstliches geleistet hatten, auf der appeninischen Halbinsel in Verfall, wenn sie auch noch immer einzelne bedeutende Erscheinungen, namentlich im Gebiete der Opernkomposition hervorbrachte. Der musikalische Almanach für Deutschland von 1783 enthält die Korrespondenz eines ungenannten deutschen Künstlers, welcher Italien im Jahre 1782 bereiste. Darin heißt es: „Zu Neapel habe ich in dem Conservatorium [1]) einen wahren Greuel gefunden. Caffaro ist mit Milico [2]) noch hier, dessen Musik mir noch am meisten gefallen hat.

---

1) Im vorigen Jahrhundert bestanden in Neapel vier Konservatorien. Erst 1806 wurden dieselben zu einem einzigen Musikinstitut mit einander vereinigt.

2) Caffaro, Opern- und Kirchenkomponist, war Direktor des Neapeler Konservatoriums della Pietà, Milico ein, als Bühnensänger damals berühmter Kastrat.

Digitized by Google

Das übrige alles ist elende, schleppende, neuitalienische Theatermusik, auch sogar in Kirchen. — Zu Venedig glaubte ich recht viel zu finden; aber es ist dort nicht besser. Überhaupt ist die Ausübung in ganz Italien jetzt minder gut, als ehedem .... Was mich aber am meisten wundert, ist, daß jetzt außerordentlich wenig Liebhaberey für Musik in Italien herrscht. Es ist beynahe ein Wunder, Leute von Stande Musik lieben zu sehen. Es erregte daher großes Aufsehen, als wir in Rom Concerte gaben, die von lauter Liebhabern und Freunden besetzt waren. Instrumentalmusik liegt so darnieder, daß sie fast unter aller Kritik ist."

Zu Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts hatte sich hierin nichts geändert. Ludwig Spohr, welcher 1816 in Italien war, berichtet in seiner Selbstbiographie über die dortigen Musikzustände in ähnlicher Weise, wie der oben zitirte Anonymus, und ebenso um Weniges später Felix Mendelssohn-Bartholdy[1]).

Unter diesen Verhältnissen kann es nicht Wunder nehmen, wenn Italien demnächst keine so zahlreichen Repräsentanten des Violoncellspiels im höheren Sinne des Wortes aufzuweisen hatte, wie bis dahin.

Als einer der ersten namhaften italienischen Cellisten dieses Jahrhunderts ist Luigi Venzano zu erwähnen. Derselbe wurde gegen 1815 in Genua geboren, und war Solocellist im Orchester des Theaters Carlo Felice, sowie Lehrer an dem Musikinstitut seiner Vaterstadt. Er starb am 27. Januar 1878. Als Tonsetzer widmete er sich der Gesangs- und Bühnenkomposition.

Eine ohne allen Vergleich bedeutendere Erscheinung als dieser Künstler und seine demnächst noch zu berücksichtigenden Landsleute, ist Alfredo Piatti, geb. zu Bergamo am 8. Januar 1822, und nicht 1823, wie Fétis sagt. Sein Vater, gest. 27. Februar 1878, der ihn frühzeitig zur Musik anleitete, war auch nicht Sänger, sondern Violinspieler. Bald entschied der Knabe sich für das Violoncell, auf welchem ihm sein Großonkel Zanetti, der als Musiklehrer in Bergamo wirkte, den ersten Unterricht ertheilte. Weiterhin wurde

1) S. meine Schrift „Die Violine und ihre Meister". Aufl. II, 365.

Digitized by Google

er nach Mailand zum Besuch des dortigen Konservatoriums geschickt. Hier leitete der brave Violoncellist Merighi seine weitere Ausbildung. Piatti besuchte die genannte Kunstanstalt bis zum September 1837, nachdem er vorher schon in einem Konzert derselben mit entschiedenem Erfolg aufgetreten war. Im April 1838 gab er ein eigenes Konzert im Mailänder Theater della Scala, dessen Ertrag ihm die Möglichkeit gewährte, eine Kunstreise zu unternehmen. Bald darauf ließ er sich sehr beifällig in Venedig und Wien hören. In letzterer Stadt verweilte er einige Zeit; dann kehrte er nach Italien zurück, und konzertirte in Mailand und Padua. 1843 kam er nach München und wirkte dort in einem Konzert Franz Liszt's mit. Im folgenden Jahre produzirte er sich in Frankfurt a. M., Berlin, Breslau und Dresden, worauf er Paris besuchte. 1845 war er in Petersburg, wo seine Leistungen allgemeine Anerkennung fanden. Nach Mailand zurückgekehrt, wurde ihm 1846 das Lehramt an dem dortigen Konservatorium offerirt. Er ging indessen nicht auf diesen Antrag ein, sondern habilitirte sich noch in demselben Jahre in der englischen Hauptstadt, die er seitdem nur zeitweilig verlassen hat, um entweder Konzertausflüge oder Erholungsreisen zu unternehmen. In London wurde er bald eine der gefeiertsten künstlerischen Größen, und auch heute noch steht er in der vollen Gunst des Publikums. Seine Leistungen zeichnen sich gleichmäßig durch schönen Ton, größte Sauberkeit, geschmackvollen Vortrag, sowie durch technisch vollendete Beherrschung aller Schwierigkeiten aus. Er ist jetzt nicht nur der bedeutendste Cellist Englands, sondern gehört überhaupt zu den Künstlern allerersten Ranges in der Gegenwart. Für sein Instrument schrieb er zwei Konzerte (op. 24 und 26), ein Konzertino (op. 18), eine „Fantasia romantica", Capriccios (op. 22 und 25), eine „Sérénade italienne" (op. 17), „Airs baskyrs" (op. 8), sowie eine Reihe anderer Werke, bestehend in variirten Themen und verschiedenartigen Salonstücken. Ferner veranstaltete er von älteren Cellokompositionen, u. A. von sechs Sonaten Boccherini's, neue Ausgaben. Auch selbstgefertigte Lieder mit obligater Violoncellbegleitung wurden von ihm veröffentlicht.

Zwei andere Zöglinge des Mailänder Konservatoriums sind

Digitized by Google

Guglielmo Quarenghi und Aleſſandro Pezze. Der Erſtere, geb. am 22. Oktober 1826 in Caſalmaggiore, machte ſeine Studien während der Jahre 1839—1842. Nach erlangter Reife wurde er erſter Violoncelliſt am Theater della Scala in Mailand, und ſeit 1851 unterrichtete er auch an dem dortigen Konſervatorium, welchem er ſeine Ausbildung verdankte. Im Februar 1879 trat er an die Stelle Boucheron's als Domkapellmeiſter. Doch verwaltete er dieſen Poſten nur einige Jahre, da er am 3. oder 4. Februar 1882 ſtarb. Unter ſeinen Kompoſitionen ſind bemerkenswerth: ſechs Capriccios, ein „Chant élégiaque“ mit Klavierbegleitung, zwei Romanzen, ein Scherzo, „Un pensiero al lago“, und einige „Fantaſien“ über Motive aus italieniſchen Opern.

Aleſſandro Pezze, geb. 1835 zu Mailand, erhielt von ſeinem Vater, einem geſchickten Dilettanten, die erſte muſikaliſche Anleitung, worauf er vom Jahre 1846 ab das Konſervatorium ſeiner Vaterſtadt beſuchte. Seine Violoncellſtudien leitete Merighi. Nachdem er einige Zeit erſter Celliſt am Theater della Scala geweſen war, wurde er von dem engliſchen Impreſario Lumley 1857 für das Londoner „Her Majestys Theatre“ in Heymarket engagirt. Demſelben gehörte Pezze bis 1867 an, in welchem Jahre das Theater durch eine Feuersbrunſt zerſtört wurde. Weiterhin war der Künſtler in den Orcheſtern der Philharmoniſchen Geſellſchaft und im „Covent Gardens“ als erſter Celliſt thätig. Er lebt gegenwärtig noch in London.

Aus dem Neapeler Konſervatorium ging Gaetano Braga, geb. am 9. Juni 1829 zu Giulianuova in den Abruzzen, hervor. Urſprünglich war er für den geiſtlichen Stand beſtimmt, doch trat die Neigung zur Muſik ſo ſtark hervor, daß er von derſelben nicht zurückgehalten werden konnte. Seine Eltern wünſchten nun, daß er ſich zum Sänger ausbilden ſollte, indeſſen entſchied er ſich für das Violoncell, auf welchem Gaetano Ciandelli ſeine Übungen leitete. Zugleich war er Kompoſitionsſchüler Mercadante's. Im Jahre 1852 hatte er ſeine Studien auf dem Konſervatorium beendet. Bald darauf unternahm er eine Kunſtreiſe nach dem nördlichen Italien, und von dort nach Wien, wo er mit Mayſeder in Verbindung trat, deſſen Streich-

Digitized by Google

quartett er kurze Zeit angehörte. 1855 begab er sich nach Paris. Hier war er als beliebter Solospieler vielfach thätig. Angeblich lebt er gegenwärtig in Florenz. Als Tonsetzer widmete sich Braga vorzugsweise der Bühnenkomposition. Fürs Violoncell schrieb er nur ein Konzert, sowie einige kleinere Stücke mit Klavierbegleitung und eine „Serenata" für Gesang mit Cellobegleitung.

Weitere bemerkenswerthe italienische Violoncellisten der Gegenwart sind: Ronchini und G. Magrini in Mailand, Pini in Venedig, Serato in Bologna, Toscanini in Parma, Sbolci und Castagnoli in Florenz, Furino in Rom, Centola in Neapel, Montecchi (lebt gegenwärtig zu Rennes in der Bretagne als Musiklehrer) und Mattioli, jetzt in Cincinnati [1]).

V. Deutschland.

Das deutsche Violoncellspiel hatte während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts infolge des Bedarfs an zahlreichen künstlerischen Kräften für die vielen Hofhaltungen, sowie für die Orchester der größeren Städte, ungemeine Verbreitung gefunden. Unter den im zweiten Abschnitt d. Bl. erwähnten Cellisten waren auch schon einzelne besonders hervorragende Persönlichkeiten zu verzeichnen. Indessen erst durch Bernhard Romberg erhielt der Kunstzweig, welchem die gegenwärtige Darstellung gewidmet ist, einen wahrhaft bedeutenden und nachhaltigen Aufschwung. Dieser Künstler gewann für das deutsche Violoncellspiel eine ähnliche Bedeutung, wie Ludwig Spohr für das deutsche Violinspiel, nur mit dem Unterschied, daß der letztere Meister dem ersteren als Tonsetzer weit überlegen war. Während gewisse Violinkompositionen Spohr's — (anderer seiner Werke nicht zu gedenken) — vermöge ihres musikalischen Gehaltes noch immer ab und zu die Konzertprogramme zieren,

1) Trotz aller Bemühungen ist es mir nicht gelungen, Näheres über die obigen Violoncellisten zu erfahren.

Digitized by Google

und voraussichtlich auch in Zukunft zieren werden, sind die Romberg'schen Cellosätze von denselben bereits seit längerer Zeit vollständig verschwunden. Doch haben sie sich in pädagogischer Hinsicht bis auf den heutigen Tag als werthvoll erwiesen. In Betreff desjenigen, was Romberg für die technische Aus- und Durchbildung, sowie für eine edle Behandlung seines Instrumentes geleistet hat, darf er der Begründer des spezifisch deutschen Violoncellspiels genannt werden. Zur Orientirung darüber sind seine Konzerte und Konzertstücke indessen mehr geeignet, als seine Violoncellschule, welche keineswegs zu den besten derartigen Unterrichtswerken gehört, und den Beweis liefert, daß man ein ausgezeichneter Lehrer sein kann — und dies war Romberg jedenfalls —, ohne doch die Fähigkeit zur Abfassung eines allseitig befriedigenden Lehrbuches zu besitzen. Die Notenbeispiele und Musikstücke in Romberg's Violoncellschule sind zwar vortrefflich, aber einzelne der von ihm ausgesprochenen Maximen erscheinen absonderlich, wie er denn auch zu viel auf Nebensächliches eingeht, anstatt die wesentlichen Prinzipien mit der nöthigen Schärfe und Bestimmtheit hervorzuheben.

Bemerkenswerth ist es, daß Romberg für eine vereinfachte Notirung der Violoncellmusik eintrat. Anfänglich bediente man sich außer dem Baßschlüssel in Italien und Deutschland nur noch des Tenor- und in Frankreich des Altschlüssels. Als sich aber der tonliche Umfang des Violoncellspiels nach der Höhe zu durch die Anwendung des Daumenaufsatzes mehr und mehr erweiterte, kam noch der Diskant- und Violinschlüssel hinzu. Boccherini gebrauchte zur Notirung mancher seiner Cellokompositionen sämmtliche fünf Schlüssel, und zwar mitunter in ein und demselben Tonstück, wie z. B. im Anfangs-Allegro seines ersten Konzertes (C-dur). Diesem Verfahren lag keine Willkür zu Grunde. Boccherini bezweckte vielmehr damit, dem Spieler Haltpunkte für die in jedem Falle anzuwendende Fingerapplikatur zu geben. In seinen späteren Kompositionen ging er aber, da die Anwendung von so vielen verschiedenen Schlüsseln doch ihre Unbequemlichkeiten hat, davon ab, und beschränkte sich auf den Gebrauch des Baß-, Tenor- und Violinschlüssels. Diese Notirungsart wurde in der Folge allseitig,

Digitized by Google

und namentlich auch von Romberg acceptirt, und ist noch heute im Gebrauch.

Im Gegensatz zu der früher beliebten Weise, beim Gebrauch des Violinschlüssels die Tonreihen um eine Oktave zu hoch für das Violoncell zu notiren, wie es auch in Mozart's und Beethoven's Tonschöpfungen der Fall ist, schrieb Boccherini bei Anwendung des gedachten Schlüssels Alles so, wie es klingen sollte. Für Boccherini speziell war mit diesem Verfahren der Vortheil verbunden, bei Notirung seines öfters andauernd in der Sopranlage sich bewegenden Passagenwerkes nicht so hoch über das Liniensystem hinausgehen zu dürfen, wie er es gemußt hätte, wenn er dem Gebrauch seiner Zeitgenossen gefolgt wäre, und die höhere Notirungsweise beibehalten hätte. Sehr begreiflich ist es, daß Romberg sich in seiner Celloschule entschieden zu Gunsten der von Boccherini eingeführten Änderung erklärte, da auch er mit besonderer Vorliebe die hohen Regionen des Griffbrettes für sein Spiel verwerthete, weshalb von ihm gesagt wurde, seine Behandlung des Violoncells sei bisweilen eine geigenmäßige gewesen. Hiervon abgesehen war es aber durchaus rationell, daß Romberg in Betreff der Notation dem von Boccherini gegebenen Beispiel folgte. In neuerer Zeit hat man von der zu häufigen und zu anhaltenden Benutzung der Sopranlage, in welcher ein breites, energisches und ausdrucksvolles Tonvolumen nahezu ausgeschlossen ist, Abstand genommen, ohne sie doch zu vernachlässigen, wogegen die schönste und wirksamste Lage, nämlich die Tenorlage, mehr zu ihrem Recht gelangt ist.

Bernhard Romberg war der Sohn des seiner Zeit geschätzten Fagottisten Anton Romberg, und wurde am 11. November 1767 in dem oldenburgischen Flecken Dinklage, nahe bei dem preußischen Städtchen Quakenbrück geboren. Wen er zum Lehrer im Violoncellspiel hatte, ist unbekannt. Wahrscheinlich war es ein Orchestermusiker in Münster, wohin seine Eltern ihren Wohnsitz verlegt hatten. Jedenfalls that aber die Begabung Romberg's das Meiste dabei, denn ehe er noch das Jünglingsalter überschritten hatte, konnte er mit seinem gleichaltrigen Vetter Andreas

Digitized by Google

Romberg[1]) schon eine Kunstreise unternehmen, die durch Holland ging, und bis Paris ausgedehnt wurde, wo Beide sich im Hause des Baron Bagge[2]) mit solchem Erfolg hören ließen, daß man sie 1784 für das Concert spirituel engagirte. Nach seiner Heimkehr von Paris widmete sich Romberg fortgesetzten eifrigen Studien, und wirkte nebenbei im Münster'schen Orchester mit.

Münster gehörte bekanntlich damals zum Kurfürstenthum Köln. Kurfürst Maximilian Franz, welcher sich nach Antritt seiner Regierung (d. 27. April 1784) wiederholt in der genannten westfälischen Stadt aufhielt, wurde dort auf das Romberg'sche Künstlerpaar aufmerksam gemacht, und gewann es für seine Hofkapelle in Bonn. Die Anstellungsurkunde trägt das Datum des 19. Dezember 1790.

Als der Kurfürst sich im Herbst des folgenden Jahres in Mergentheim, dem damaligen Sitz des deutschen Ordens aufhielt, dessen Großmeister er war, ließ er von Bonn einige zwanzig Mitglieder seiner Kapelle nachkommen. Unter ihnen befanden sich außer Beethoven, der neben seinem Amt als Hoforganist zugleich Bratschist bei der Hofmusik war, auch die beiden Romberg's. In einer der musikalischen Unterhaltungen, welche in den Gemächern des Kurfürsten stattfanden, ließ sich Bernhard Romberg mit einem Konzert hören. Voßler's musikalische Korrespondenz vom Jahre 1791 enthält einen Bericht[3]) darüber, in welchem es heißt: „Herr Romberg der jüngere verbindet in seinem Violoncellspiel eine außerordentliche Geschwindigkeit mit einem reizvollen Vortrag; dieser Vortrag ist dabei deutlicher und bestimmter, als man ihn bey den meisten Violonzellisten zu hören gewohnt ist. Der Ton, den er aus seinem Instrument zieht, ist überdem, besonders in den Schattenpartien (?) außerordentlich schneidend, ferm und eingreifend. Nimmt man Rücksicht

---

1) Derselbe war Violinist, wurde am 27. April 1767 zu Vechta im Oldenburgischen geboren, und starb am 21. November 1821 als Hofkapellmeister in Gotha.

2) Bagge war preußischer Kammerherr, lebte damals in Paris, machte dort ein Haus und spielte die Rolle eines Kunstmäcens. Er starb daselbst 1791.

3) Dieser Bericht ist von dem fürstl. Hohenlohe'schen Hofkaplan in Kirchberg, Karl Ludwig Junker.

Digitized by Google

auf die Schwierigkeit des Instruments, so möchte man vielleicht sein durchaus bestimmtes Reingreifen, bei dem so außerordentlich schnellen Vortrag des Allegro, ihm am höchsten anrechnen. Doch dies ist am Ende immer nur mechanische Fertigkeit; der Kenner hat einen andern Maasstab, wornach er die Größe des Virtuosen ausmißt; und dies ist Spielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks oder der sinnlichen Darstellung. Und hier wird der Kenner sich für das sprachvolle Adagio des Spielers erklären. Es ist ohnmöglich, tiefer in die feinsten Nuanzen der Empfindung einzugreifen, — ohnmöglich, sie mannigfaltiger zu koloriren, besonders durch Schattirung zu heben, ohnmöglich, genauer die ganz eigenen Töne zu treffen, durch welche diese Empfindung spricht, Töne, die so gerade aufs Herz wirken, als es Hrn. Romberger in seinem Adagio glückt."

„Wie kennt er alle Schönheiten des Detail, die in der Natur des Stücks, in der besonderen Art der gegebenen Empfindung liegen, und für welche der Setzer noch keine kenntlichen Abzeichen hat? Welche Wirkungen bringt er herfür, durch das Schwellen seines Tons bis zum stärksten Fortissimo hinauf, und dann wieder durch das Hinsterben desselben im kaum bemerkbaren Pianissimo!!"

Aus dieser enthusiastischen Kundgebung ist zu entnehmen, daß Romberg's Spiel damals — er stand im 24. Jahre — bereits einen hohen Grad der Vollendung zeigte. Begreiflich erscheint es daher, wenn er den Wunsch hegte, zu einer seinen Leistungen entsprechenden Lebensstellung zu gelangen, denn in Bonn bezog er nur einen Jahresgehalt von 600 Fl., und überdies war die Existenz des kurkölnischen Staates, dessen vollständige Auflösung sich im Herbst des Jahres 1794 vollzog, seit dem Erscheinen der französischen Revolutionsarmee am Rhein (Oktober 1792) in ein bedenkliches Stadium gerathen. So nahm denn Romberg mit seinem Vetter Andreas zu Ostern 1794 ein Engagement am Schröder'schen Theater in Hamburg an. Aber auch hier war ihres Bleibens nicht lange: drei Jahre später traten sie vereint eine Kunstreise nach Italien an, konzertirten auf dem Rückwege in Wien mit Unterstützung Beethoven's, und begaben sich dann wieder nach Hamburg, von wo aus Bernhard R. nach zweijährigem Aufenthalt London besuchte. Hierauf bereiste er Portugal

Digitized by Google

und Spanien, trat 1800 wieder in Paris, diesmal im Konzert „de la rue de Cléry“ und im „Théâtre des victoires“ auf, und hatte so großen Erfolg, daß er für das dortige Konservatorium als Lehrer gewonnen wurde. Indessen scheint Romberg sich in dieser Stellung nicht behaglich gefühlt zu haben, denn schon nach zwei Jahren zog er sich von derselben zurück und wandte sich wieder nach Hamburg. 1805 folgte er dem an ihn ergangenen Ruf als Solocellist der Berliner Hofkapelle. Die Kriegsnöthe, welche im folgenden Jahre über Preußen hereinbrachen, veranlaßten ihn aufs Neue, den Wanderstab zu ergreifen. Zunächst besuchte er die österreichischen Staaten. Nach Abschluß des Tilsiter Friedens fand er sich wieder in Berlin ein, blieb dort bis zum Jahre 1810, und unternahm dann eine Reise durch Schlesien, Polen und Rußland. In Petersburg traf er Ferd. Ries, und mit ihm gemeinschaftlich konzertirte er in den südlichen Provinzen des Zarenreiches. Die Künstler wollten auch Moskau einen Besuch abstatten, wurden aber daran durch den denkwürdigen Brand der Kremlstadt verhindert, welcher das französische Kriegsheer zum Rückzug zwang. Sie wandten sich nun nach Stockholm und gingen von dort über Kopenhagen nach Hamburg. Hier trennten sie sich. Ries ging nach London, wo er im März 1813 eintraf, und Romberg nahm seinen Weg über Bremen nach Holland und Belgien. Von letzterem Lande aus besuchte er wieder für kurze Zeit Paris. Nach Deutschland zurückgekehrt, rüstete Romberg sich zu einer abermaligen Reise nach Rußland. Bei dieser Gelegenheit verweilte er beinahe zwei Jahre in Moskau. Nachdem er hierauf von 1815—1819 in Diensten des Berliner Hofes gestanden, wählte er Hamburg zu seinem ständigen Aufenthaltsort.

Überall, wo Romberg sich hören ließ, erregten seine höchst vollendeten Leistungen großen Enthusiasmus. Einen nicht unwesentlichen Antheil hatten daran seine, dem damaligen Geschmack in virtuosischer Hinsicht durchaus entsprechenden Violoncellkompositionen, welche sich übrigens durch ihre gediegene Beschaffenheit vor allen anderen Cellosätzen jener Zeit vortheilhaft auszeichneten.

Auf seinen vielen Reisen durch die europäischen Länder hatte Romberg Volksweisen gesammelt, die er in mannichfaltiger Weise

Digitized by Google

für seine Kompositionen unter verschiedenen Benennungen verwerthete. Darunter befinden sich Capricen über schwedische, polnische, moldauische, wallachische und spanische Gesänge, sowie eine „Fantasie“ über norwegische, und ein „Rondo brillant“ über polnische Weisen nebst vier Heften Variationen über russische Volkslieder. Ferner schrieb er zehn Konzerte, drei Konzertinos, eine „Fantasie“ mit Orchester, Polonaisen, sowie Duette und Sonaten mit Baßbegleitung fürs Violoncell. Auch für das Gebiet der Kammermusik war er thätig, und sogar für die Bühne. Diese letzteren Kompositionen haben ihn aber nicht überlebt, wogegen seine Cellosätze, wie schon erwähnt, heute noch einen bedeutenden pädagogischen Werth behaupten.

Es hat einzelne berühmte Künstler gegeben, die noch im späten Alter, trotz merklicher Abnahme ihres Leistungsvermögens, das unabweisbare Bedürfnis fühlten, sich bewundern zu lassen. Zu diesen gehörte auch Bernhard Romberg. In seinem 73. Lebensjahre wandelte ihn noch einmal die Lust an, nach Paris zu gehen, um dort, wenn auch nicht öffentlich, so doch in künstlerischen Kreisen als Solospieler aufzutreten. Der Mißerfolg, welcher sich dabei herausstellte, scheint einen nachtheiligen Einfluß auf seine Gesundheit ausgeübt zu haben, denn er starb bald nach seiner Heimkehr, und zwar am 13. August 1841.

Romberg hat das deutsche Violoncellspiel hauptsächlich durch seine Wirksamkeit als Solist, sowie durch seine Kompositionen gefördert, denn bei den vielen Kunstreisen, die ihn bald hierhin und bald dorthin führten, fand er nicht hinreichende Muße zu andauernder und regelmäßiger Lehrthätigkeit. Doch haben einige Kunstjünger seinen Unterricht genossen. Von diesen seien hier nur sein Neffe Cyprian und Julius Schapler genannt. Andere werden weiterhin Erwähnung finden.

Cyprian Romberg, geb. 1807 (nach anderer Angabe 1810) in Hamburg, machte sich nach vollendetem Studium durch Kunstreisen in Deutschland und Österreich bekannt, und wurde dann Mitglied der kaiserl. Kapelle zu Petersburg. In Hamburg, wo er seine letzte Lebenszeit zubrachte, hatte er das Unglück, am 14. Oktober 1865 beim Baden in der Elbe zu ertrinken.

Digitized by Google

Julius Schapler wurde am 21. Auguſt 1812 in Graudenz[1] geboren. Seine muſikaliſche Bildung erhielt er in Berlin. Auf dem Violoncell war zunächſt B. Romberg ſein Lehrer, worauf ihm noch die Unterweiſung des penſionirten Kammermuſikers Hansmann[2] zu Theil wurde. Nach erfolgter Ausbildung ließ ſich Schapler als Soloſpieler im Berliner Opernhauſe ſowie im Leipziger Gewandhauſe mit vielem Beifall hören. Engagementsanträge, welche ihm infolge deſſen gemacht wurden, lehnte er ab, da er ſich durch Konzertreiſen bekannt machen ſollte. Als ihm aber bald danach die Stelle des Solocelliſten in der Hofkapelle des Herzogs von Naſſau angetragen wurde, nahm er dieſelbe an. In Wiesbaden beſchäftigte er ſich neben ſeinen amtlichen Obliegenheiten eifrig mit der Kompoſition. Die Frucht davon waren nicht nur mehrere Cellopiecen, ſondern auch drei größere Kammermuſikwerke, nämlich ein Streichquartett, ein Trio für Klavier und Violoncell, ſowie ein Quintett für Klavier, Violine, Bratſche, Violoncell und Kontrabaß. Dieſe letzteren Kompoſitionen wurden ſämmtlich preisgekrönt. Über das Streichquartett erſchien 1842 eine eingehende und warm anerkennende Beurtheilung aus der Feder Rob. Schumann's in deſſen Muſikzeitung.

Das unruhige Jahr 1848 veranlaßte den Herzog von Naſſau, ſeiner Kapelle (ohne Penſion) den Dienſt zu kündigen. Schapler begab ſich in ſeine Heimath zurück, und ſchuf ſich einen lohnenden Wirkungskreis als Muſiklehrer in Thorn, dem er eine lange Reihe von Jahren ſeine Kräfte widmete. Gegenwärtig privatiſirt er in Berlin.

Schapler gehörte in ſeiner Blüthezeit zu den beſten deutſchen Violoncelliſten. Bei ſchöner Tonbildung beherrſchte er ſein Inſtrument mit vollkommener Meiſterſchaft. Leider war es ihm nicht gelungen, nach ſeinem Fortgange von Wiesbaden eine ſeinen vorzüglichen Leiſtungen entſprechende Stellung zu erlangen.

---

1) Nicht 1820 am Harz, wie irgendwo angegeben iſt.
2) S. denſ. S. 86 d. Bl.

Digitized by Google

Während Bernhard Romberg die Kunst des deutschen Violoncellspiels zu hohen Ehren brachte, bildeten sich für dasselbe in Dresden und Wien bedeutsame Zentralpunkte.

Der Dresdener Hof, welcher von jeher viel für die Tonkunst gethan hatte, nahm stets darauf Bedacht, ausgezeichnete instrumentale Kräfte in seine Umgebung zu ziehen. Und wenn auch lange Zeit hindurch eine Bevorzugung fremdländischer, namentlich aber italienischer Künstler dabei stattfand, so war doch insofern ein Gewinn damit verbunden, als deutsche Kunstjünger dadurch fördernde Anregungen für ihre Bestrebungen empfingen. Die Dresdener Hofkapelle genoß schon im vorigen Jahrhundert einen ausgezeichneten Ruf, und dieser erhöhte sich durch den Hinzutritt talentvoller und hochbegabter Musiker immer mehr. Was speziell das Violoncell anlangt, so gewann sie nicht lange nach Beginn unseres Jahrhunderts in Dotzauer einen musterhaften Vertreter für dasselbe. Seitdem blieb Dresden bis auf den heutigen Tag ein wichtiger Vorort für das Violoncellspiel.

Justus Johann Friedrich Dotzauer, geboren am 20. Januar 1783 zu Häselrieth bei Hildburghausen, war der Sohn des dortigen Pastors. Frühzeitig zur Musik angeleitet, widmete er sich dem Klavier-, Violin- und Violoncellspiel. Letzteres gewann bald die Oberhand, und da die Neigung zum Künstlerberuf sich bei ihm mit Entschiedenheit geltend machte, so schickte sein Vater ihn im Jahre 1799 nach Meiningen zu Kriegk[1]), unter dessen Leitung er zwei Jahre studirte. Nach Ablauf dieser Zeit fand er in der Meininger Kapelle bis 1805 Anstellung, worauf er sich nach Leipzig wandte und von 1805—1811 Mitglied des dortigen Orchesters war.

Von Leipzig aus besuchte er Berlin. Hier hörte er Romberg mit Gewinn für seine fortgesetzten Studien. Im Jahre 1811 folgte er dem ehrenvollen Ruf in die Dresdener Hofkapelle, der er von 1821—1850 als erster Solocellist angehörte. Dann trat er in den Ruhestand, welchen er ein Dezennium hindurch genoß. Er starb an dem Orte seines langjährigen rühmlichen Wirkens am 6. März 1860.

---

1) S. dens. S. 87.

Digitized by Google

Dotzauer war auch wohlerfahren in der Kompoſition, und verſuchte ſich in verſchiedenen Kunſtgattungen. Er ſchrieb eine Oper, Ouvertüren, Symphonien, eine Meſſe und mehrere Kammermuſikſtücke. Alle dieſe Erzeugniſſe ſind längſt vergeſſen. Nicht ſo ſeine Violoncellſätze, welche aus neun Konzerten, drei Konzertinos, zwei Sonaten mit Baß, Variationen, Divertiſſements, Potpourris und einer größeren Anzahl von Duetten beſtehen, und, zum Theil wenigſtens, noch immer für Studienzwecke in Schätzung ſtehen. Beſonders iſt dies in Betreff ſeiner Unterrichtswerke der Fall, zu denen zwei Violoncellſchulen[1]), ſowie eine Menge Übungsſtücke mannichfacher Art gehören[2]). Unter dieſen ſind ihrer Vortrefflichkeit halber die „18 Exercices d'une difficulté progressive", op. 120, für Anfänger (ausgenommen die beiden letzten Nummern), und die 24 täglichen Studien „zur Gewinnung und Bewahrung der Virtuoſität" hervorzuheben. Das letztere Opus iſt in jeder Hinſicht als das weitaus beſte der vielen Etüdenwerke Dotzauer's zu bezeichnen. Auch eine Schule für das Flageolettſpiel (op. 147) veröffentlichte er. Sein Spiel vereinigte die Vorzüge größter Gediegenheit und gewinnender Anmuth in ſich.

Von ſeinen beiden Söhnen widmete ſich der jüngere, Karl Ludwig, unter Anleitung des Vaters ebenfalls dem Violoncell. Seit 1830 war er Mitglied der Kaſſeler Hofkapelle. Geboren wurde er am 7. Dezember 1811 zu Dresden.

Dotzauer war nicht nur als ausübender Künſtler, ſondern auch als Lehrer von großer Bedeutung. Unter ſeinen Schülern ſind die namhafteſten: Kummer, Schuberth, Voigt und Drechsler.

Friedrich Auguſt Kummer wurde am 5. Auguſt 1797 in Meiningen geboren. Dort gehörte ſein Vater, ein geſchickter Oboebläſer, der herzoglichen Kapelle an. Zu Beginn dieſes Jahrhunderts trat er in die Dresdner Hofkapelle ein, und hier wurde ſein Sohn,

---

1) Die eine derſelben erſchien bei Schott in Mainz, die andere „für den erſten Unterricht" bei Haslinger in Wien.

2) Betreffs der Dotzauer'ſchen Violoncellkompoſitionen ſei auf Philipp Roth's „Führer durch die Violoncell-Literatur" verwieſen, in welchem dieſelben mit Hinweiſen auf ihren Schwierigkeitsgrad verzeichnet ſind.

Digitized by Google

der sich Anfangs mit dem Instrument seines Vaters befaßt hatte, Dotzauer's Schüler[1]). Nach erfolgter Ausbildung auf dem Violoncell sollte Kummer in die Dresdner Hofkapelle eingereiht werden, da aber gerade keine Vakanz für sein Instrument vorhanden war, mußte er sich einstweilen damit begnügen, als Oboist in das genannte Kunstinstitut aufgenommen zu werden. Dies geschah 1814. Drei Jahre später rückte er in die Reihe der Cellisten ein. Durch fortgesetzte fleißige Studien erreichte Kummer allmählig einen so hohen Grad künstlerischer Ausbildung, daß ihm nach Dotzauer's Pensionirung (1850) dessen Stelle als erster Violoncellist der königlichen Kapelle zuerkannt wurde. Während seiner langen Amtirung — 1864 feierte er sein fünfzigjähriges Jubiläum und trat dann in den wohlverdienten Ruhestand — entfaltete er eine höchst ersprießliche Wirksamkeit als Solist, als Quartett- und Orchesterspieler, sowie als Lehrer. In letzterer Eigenschaft war er sowohl privatim, wie auch am Dresdner Konservatorium thätig, dem er bis zu seinem am 22. Mai 1879 erfolgten Tode angehörte. Daneben schrieb er ziemlich viel für sein Instrument, und zwar ein Konzert, zwei Konzertinos, instruktive Duette leichterer und schwierigerer Art, Variationen, Etüden, Capricen, Studien (darunter „tägliche"), und verschiedene Unterhaltungsmusik, welche ehedem auch bei Dilettanten beliebt war, und noch jetzt zum Theil als Übungsmaterial für jugendliche Spieler brauchbar ist. Auch eine Violoncellschule gab er heraus. Sie ist zur Zeit das verbreitetste Werk ihrer Art, kurz und klar, doch nur bis zu einer mäßigen Schwierigkeit führend. Endlich veröffentlichte Kummer noch ein nützliches Sammelwerk: „Repertorium und Orchesterstudien", enthaltend wichtige und schwierige Cellosätze aus Oratorien, Symphonien, Ouvertüren und Opern.

Kummer's Spiel trug bei kräftiger, kerniger Tongebung den Stempel großer Bestimmtheit und Korrektheit. Seine Technik war in jeder Beziehung eine durchgebildete, aber um sich mit virtuosen Finessen eingehend zu befassen, besaß er eine zu schlichte Natur, der

1) Fétis berichtet, Kummer habe auch einige Lektionen im Violoncellspiel von Romberg erhalten. Ich vermag nicht zu sagen, ob dies begründet ist.

Digitized by Google

es mehr darauf ankam, sich im Sinn und Geist des soliden Musikerthums zu bethätigen, als äußerlich zu glänzen. Alles, was er auf seinem Instrument vorbrachte, war äußerst deutlich und bestimmt, wobei ihn sein ruhiges, besonnenes Temperament wesentlich unterstützte. Zu poetischer Inspiration und schwungvoll feurigem Ausdruck vermochte er sich freilich nicht zu erheben, doch that er dafür auch niemals einem guten Musikstück Gewalt an. Seine Darstellungsweise war stets eine streng objektive und regelrechte.

Unter Kummer's Zöglingen sind Coßmann und Jul. Goltermann hervorzuheben.

Bernhard Coßmann, geb. am 17. Mai 1822 in Dessau, studirte zunächst unter Theodor Müller, dem Cellisten des ehedem berühmten Müller'schen Streichquartetts in Braunschweig, und dann bei Fr. Kummer. Während des Jahres 1840—41 wirkte er im Orchester der großen Oper zu Paris mit, worauf er nach London ging. 1848 wurde er als Solospieler für das Leipziger Gewandhaus-Konzert engagirt, 1852 von Franz Liszt nach Weimar gezogen, und 1866 als Lehrer des Cellospiels an das Moskauer Konservatorium berufen. Von 1870 bis 1878 privatisirte Coßmann in Baden-Baden und trat nur als Konzertspieler auf. Bei Gründung des Hoch'schen Konservatoriums (1878) wurde ihm an demselben das Lehramt für sein Instrument übertragen, welches er noch jetzt versieht. Coßmann gehört zu den vorzüglichsten Cellisten der Gegenwart. Er hat einen schönen, geklärten Ton, beherrscht mit Leichtigkeit das Griffbrett, und ist nicht nur ein ausgezeichneter Solist, sondern auch ein trefflicher Quartettspieler. Unter seinen Kompositionen sind als schätzbar hervorzuheben: ein Konzertstück mit Klavierbegleitung, drei „Fantasien" über Motive aus dem Freischütz, dem Tell und der Euryanthe, sechs Solostücke in zwei Heften, eine Melodie suisse und eine Canzonetta napolitana, drei Stücke (op. 8), Konzertetüden (op. 10) und Violoncellstudien.

Johann August Julius Goltermann, geb. am 25. Juli 1825 in Hamburg, wurde, nachdem er den Grad der Reife durch Kummer erhalten hatte, als Lehrer an das Prager Konservatorium berufen, dem er von 1850 bis 1862 angehörte. Im letzteren Jahre

Digitized by Google

vertauschte er diese Thätigkeit mit der des ersten Solocellisten in der Stuttgarter Kapelle. 1870 erfolgte seine Pensionirung, und am 4. April 1876 sein Tod. Er war ein tüchtiger Künstler seines Faches.

Der demnächst zu erwähnende Schüler Dotzauer's, Karl Schuberth, geb. am 25. Februar 1811 in Magdeburg, erhielt zunächst von einem Musiker seiner Vaterstadt, Namens Hesse, sechs Jahre hindurch Unterricht, und begab sich dann 1825 nach Dresden zu Dotzauer, bei dem er zwei Jahre blieb. Heimgekehrt debutirte er mit Erfolg als Solist in einem von der Catalani in Magdeburg veranstalteten Konzert. Zu Ende 1828 trat er eine Kunstreise nach dem Norden an. Das Ziel derselben war Kopenhagen, wo er im Frühjahr 1829 zu längerem Aufenthalt eintraf. Weiterhin bekleidete Schuberth die Stelle des ersten Violoncellisten am Magdeburger Theater, gab dieselbe aber 1833 auf und unternahm im Herbst desselben Jahres eine Reise durch das westliche Deutschland und Belgien. Von letzterem Lande aus besuchte er Paris. Im folgenden Jahre ging er nach Holland, und während der Saison 1835 ließ er sich in London hören. Darauf wandte Schuberth sich nach Petersburg, wo er, wie überall, glänzende Aufnahme und zugleich eine dauernde Stellung fand, indem er nicht nur zum Dirigenten der kaiserl. Kapelle, sowie zum Inspektor der dem Hoftheater affiliirten Musikschule, sondern auch zum Universitätsmusikdirektor ernannt wurde. Diese Ämter bekleidete er bis 1863, in welchem Jahre ihn am 22. Juli auf einer Erholungsreise der Tod in Zürich ereilte.

Schuberth's Spiel war ungemein gewandt, aber im Ausdruck mehr elegant und zierlich als bedeutend, wie dies auch seine Cellosätze erkennen lassen, die mit Ausnahme eines Konzertes vornehmlich dem Genre der sogenannten Konversationsmusik angehören, aber ihren Autor nicht überlebt haben. Unter seinen Schülern ist Karl Davidow der bedeutendste [1]).

Karl Ludwig Voigt, der dritte von den vorgenannten Zöglingen Dotzauer's, geb. am 8. November 1792 zu Zeitz, war der

1) S. denselben unter Rußlands Violoncellspielern.

Digitized by Google

Sohn des Organisten an der Leipziger Thomaskirche, Joh. Georg Hermann Voigt. Dieser spielte mehrere Instrumente und u. A. auch Violoncell, auf welchem ihn sein Großvater Johann Heinr. Victor Rose [1]) in Quedlinburg unterrichtet hatte. Neben seinem Organistenamt wirkte er beim Violoncell im Leipziger Gewandhauskonzert und Theaterorchester mit. Was er als Cellist wußte und konnte, übertrug er auf seinen Sohn, der, um sich noch mehr zu vervollkommnen, unter Dotzauer's Leitung eine Zeitlang studirte und 1811 dessen Stelle im Leipziger Orchester erhielt, welchem er schon seit dem Winter 1809—10 angehört hatte. Voigt versah sein Amt bis zum Tode, welcher am 21. Februar 1831 erfolgte. Die von ihm vorhandenen Violoncellkompositionen, bestehend in Sonaten, Duos, Übungsstücken und mancherlei Salonsachen, sind schwächlich, lassen sich aber theilweise, wie z. B. die drei Sonaten op. 40, zu Unterrichtszwecken benutzen.

Karl Drechsler endlich, geb. am 27. Mai 1800 zu Kamenz im Königreich Sachsen, befleißigte sich frühzeitig des Violoncellspiels. Seine Laufbahn begann er als Militärmusiker in Dessau. Nebenbei wirkte er aushilfsweise als Cellist in der dortigen Kapelle mit. Auf Friedrich Schneider's Fürsprache, der das Talent des jungen Mannes erkannte, bewilligte der Herzog von Dessau demselben 1824 die Mittel, um sich unter Dotzauer's Leitung weiter auszubilden. Nachdem dies geschehen war, unternahm er eine größere Kunstreise. Die günstigen Erfolge derselben machten seinen Namen vortheilhaft bekannt und bewirkten, daß er im Jahre 1826 mit dem Titel eines Konzertmeisters lebenslänglich in der Dessauer Kapelle angestellt wurde.

Drechsler's Leistungen zeichneten sich ebensosehr durch makellose Reinheit und Sauberkeit, wie durch wohlempfundene und geschmackvolle Vortragsweise aus. Sein Spiel war nicht groß, aber durch Anmuth und Delikatesse erfreuend. Überall wurde er willkommen geheißen, und da er auch allen Anforderungen an einen vorzüglichen Führer seines Instrumentes im Orchester entsprach, so war er bei

---

2) S. denf. S. 79.

Digitized by Google

Musikfesten ein gern gesehener Gast. Nach seiner Pensionirung, welche 1871 erfolgte, wählte er Dresden zu seinem Wohnort. Doch genoß er nicht lange die Annehmlichkeiten des Ruhestandes, denn schon im Jahre 1873 rief ihn der Tod ab.

Sein Sohn Louis, geb. am 5. Oktober 1822 zu Dessau, bildete sich unter Anleitung des Vaters zu einem tüchtigen Violoncellisten aus. Als solcher lebt und wirkt er seit lange in Edinburg.

Drechsler, der Vater, war ein vorzüglicher Lehrer. Durch ihn wurde Dessau für einige Zeit eine Filiale der Dresdner Schule des Cellospiels, indem er mehrere treffliche Künstler bildete, unter denen Lindner und Grützmacher die bekanntesten sind.

August Lindner[1], geb. am 29. Oktober 1820 in Dessau, wurde nach vollendetem Studium im Jahre 1837 in der Hofkapelle zu Hannover angestellt, der er bis zu seinem Tode (Juni 1878) angehörte. Er genoß den Ruf eines ausgezeichneten Violoncellisten. Von seinen Kompositionen sind anzuführen: ein Konzert (op. 34), neun Salonstücke (op. 18), sechs Fantasiestücke (op. 38), Unterhaltungen für junge Cellisten (2 Hefte, op. 32), Concert au Salon (2 Hefte), drei Paraphrasen über Motive aus Meyerbeer's Hugenotten und dem Propheten, sowie aus Verdi's Ernani (op. 12), und eine größere Reihe Opernpotpourris. Außerdem hat Lindner eine neue Ausgabe von L. Duport's „Essai sur le doigté du Violoncelle" redigirt[2].

Sein Schüler Bernhard Thieme, geb. am 11. Juni 1854 in Altenburg, begann seine musikalische Laufbahn, nachdem er die Schule verlassen, beim Stadtmusikus zu Penig in Sachsen, und erhielt, als er mit achtzehn Jahren von dort nach Hause zurückgekehrt war, vom Kapellmeister Toller kurze Zeit Cellounterricht. Bald darauf fand er Anstellung im Berliner Reichshallenorchester. Dann ging er als erster Cellist mit dem Fliege'schen Orchester für einen Sommer nach Petersburg und trat in gleicher Eigenschaft sechs

---

1) Nicht zu verwechseln mit dem trefflichen Cellisten Wilhelm Lindner, welcher als großherzogl. badenscher Kammermusiker am 19. August 1887 starb.

2) Vergl. S. 102 d. Bl.

Digitized by Google

Monate später in die fürstl. Bückeburger Kapelle. Weiterhin war er in der Hannover'schen Hoftheaterkapelle zwei Jahre thätig. Während dieser Zeit genoß er die vortreffliche Lehre Aug. Lindner's. Seit 1879 bekleidet er die Stelle des Solocellisten im städtischen Orchester zu Baden-Baden.

Die von Dotzauer begründete und von Kummer fortgesetzte Dresdner Schule des Cellospiels fand weitere Förderung durch Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher. Dieser weitberühmte Künstler, dessen Wirksamkeit dem Dresdner Kapellinstitut zur besonderen Zierde gereicht, wurde am 1. März 1832 in Dessau geboren, und genoß, nachdem sein Vater, ein geschätztes Mitglied der herzoglichen Kapelle, ihn die Elemente der Musik gelehrt hatte, den Unterricht Karl Drechsler's. Dadurch wurde die Lehre Dotzauer's, dessen Schüler Karl Drechsler war, an dem Orte, von welchem sie ausgegangen war, weiter fortgepflanzt, — ein hoch zu veranschlagender Gewinn für das Kunstleben der sächsischen Residenz.

Grützmacher kam, aufs Gründlichste für seinen Beruf vorbereitet, im Jahre 1848 nach Leipzig, und trat in eines der dortigen Privatmusikchöre, um sich die nöthige Routine im Orchesterspiel anzueignen. Bald gelang es ihm auch, in den Gewandhaus- und Euterpekonzerten mitzuwirken. In den letzteren erfolgte zu Anfang Februar des Jahres 1849 sein Debüt als Solospieler mit Variationen von Franchomme. Der damalige erste Violoncellist des Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchesters war ein gewisser Wittmann. Da dessen Leistungen aber nicht völlig befriedigten, so hatte man 1848 Bernhard Coßmann für die Solovorträge und den Cellounterricht am Konservatorium engagirt. Als Coßmann dann 1850 dem von Weimar aus an ihn ergangenen Rufe folgte, trat Grützmacher, indem er zugleich ordentliches Mitglied des Opernorchesters wurde, an dessen Platz. Von da ab war er der Hauptrepräsentant seines Instrumentes in Leipzig. Nichts desto weniger strebte er unermüdlich in seiner Kunst weiter, unablässig das Ziel der Vollendung im Auge behaltend. Wie sehr es ihm gelang, dasselbe zu erreichen, beweist die dominirende Stellung, welche er nach und nach errang, und schon während der letzten Jahre seiner Leipziger Wirksamkeit einnahm.

Digitized by Google

Julius Rietz, der selbst ein tüchtiger Violoncellist war, und während seiner Direktionsthätigkeit in Leipzig vielfach Gelegenheit gehabt hatte, Grützmachers außerordentliches Leistungsvermögen zu beobachten, stellte ihn sehr hoch, und pflegte sich bewundernd über die unvergleichlich musterhafte Aus- und Durchbildung seiner linken Hand zu äußern. Um so begreiflicher ist es daher, daß er Alles aufbot, um ihn für die Dresdner Hofkapelle zu gewinnen, nachdem er die artistische Leitung derselben übernommen hatte. Dies geschah 1860, und noch in demselben Jahre wurde Grützmacher als designirter Nachfolger Kummer's nach Dresden berufen. Seit dieser Zeit bereiste er Deutschland, Holland, England, Österreich-Ungarn, Italien, Dänemark, Schweden und Rußland, überall Triumphe feiernd. Aber auch an dem Orte seines Wirkens wurde er im Laufe der Zeit mehrfach ausgezeichnet. So erhielt er vom König von Sachsen den Titel als Kammervirtuose; später wurde er zum königl. Konzertmeister ernannt, und bei seinem 25jährigen Dienstjubiläum ehrte man ihn von Nah und Fern auf mannichfache Weise.

In dem Spiel Grützmacher's sind die Vorzüge vollendeter Beherrschung der kompliziertesten technischen Schwierigkeiten und feinsinniger Ausdrucksweise, namentlich auch bezüglich des Kantilenenvortrages, in glücklicher Weise miteinander vereinigt. Er ist indessen nicht nur ein Virtuos ersten Ranges, sondern auch ein vorzüglicher Interpret der klassischen Kammermusik. Zur letzteren Eigenschaft wurde der Grund schon im elterlichen Hause durch eine sorgsame musikalische Erziehung gelegt, bei welcher Friedrich Schneider wesentlich mitgewirkt hatte. Unter der Leitung dieses Meisters machte er seine theoretischen Studien.

Grützmacher hat eine große Zahl von Kompositionen veröffentlicht. Von denselben haben die weiteste Verbreitung gefunden: die beiden Konzerte op. 10 (A-moll) und op. 46 (E-moll), die „Ungarische Fantasie" op. 7, das Notturno op. 32, das Scherzo op. 30, die Transskriptionen klassischer Musikstücke op. 60, die „Täglichen Übungen", die 24 Etüden op. 38, sowie die drei Lieder mit obligatem Violoncell op. 50. — Eine bedeutende Bereicherung der Violoncell-Literatur bewirkte er durch die Übertragungen sämmtlicher Violin-

Digitized by Google

sonaten Haydn's, Mozart's, Beethoven's und Schumann's, sowie der beiden Beethoven'schen Violinromanzen und der Schumann'schen „Kinderscenen". Ferner bearbeitete er für das Violoncell: die 36 „Lieder ohne Worte" von Mendelssohn, je zwölf ausgewählte Klavierstücke von Schumann und Chopin, die Violinsonate (op. 19) und die Romanze (op. 44) von Rubinstein, die „Pensées fugitives" von Steph. Heller und Ernst, und noch mehrere andere Musikstücke.

Auch neue Ausgaben klassischer und moderner Tonwerke veranstaltete Grützmacher unter Hinzufügung sorgsamer Bezeichnungen. Hier sind hervorzuheben: die drei Gambensonaten von Joh. Seb. Bach, sowie dessen sechs Violoncell-Suiten, je eine Gambensonate von Händel und Phil. Em. Bach, sechs Boccherini'sche Sonaten mit hinzugefügter Klavierbegleitung, eine Sonate von Bonifazio Asioli, sämmtliche Violoncellkompositionen Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's und Chopin's, ein „Thème russe varié" von Ferd. Ries, die zehn Konzerte und sechs leichte Unterrichtsstücke für Violoncell von Bernhard Romberg, sowie zwölf Übungssätze von Dotzauer (op. 107) unter Hinzufügung eines zweiten Violoncells.

In besonderer Weise machte Grützmacher sich um das Violoncellspiel durch seine höchst erfolgreiche Lehrthätigkeit verdient. Schon während seiner Leipziger Wirksamkeit bildete er einige treffliche Cellisten aus. Die Namen derselben sind: Leopold Grützmacher, Kahnt, Wilfert, Hilpert und Hegar.

Leopold Grützmacher, ein jüngerer Bruder des in Rede stehenden Cellomeisters, geb. am 4. September 1835 in Dessau, hatte Anfangs Drechsler und dann seinen Bruder zum Lehrer im Cellospiel, während Fr. Schneider seine theoretische Ausbildung leitete. Leopold Grützmacher gehörte nacheinander dem Theater- und Gewandhaus-Orchester in Leipzig, der Hofkapelle in Schwerin, dem Orchester des deutschen Landestheaters in Prag, und der Meininger Hofkapelle an. Aus der letzteren wurde er 1876 nach Weimar als Solocellist der dortigen großherzogl. Kapelle berufen. Er ist gleichfalls, wie sein Bruder, durch die Titel „Kammervirtuos" und „Konzertmeister" ausgezeichnet worden. An Violoncellkompositionen

Digitized by Google

veröffentlichte er zwei Konzerte (op. 6 und 9) und mehrere kleinere ansprechende und wohlgesetzte Stücke.

Leopold Grützmacher bildete seinen Sohn, mit Vornamen Friedrich, zum Cellisten aus, der bereits erfreuliche Proben seines Leistungsvermögens durch öffentliches Auftreten abgelegt hat, und Mitglied der Weimaraner Hofkapelle ist.

Moritz Kahnt, geb. am 27. April 1836 in Löbnitz (Kreis Leipzig), erhielt vom 7. bis zum 14. Jahre im elterlichen Hause nicht nur auf der Violine und dem Klavier, sondern auch auf einigen Blasinstrumenten Unterricht. Weiterhin widmete er sich aber vorzugsweise dem Violoncellspiel, in welchem er als Schüler des Leipziger Konservatoriums für drei Jahre Grützmacher's Zögling wurde. Zugleich nahm er am Kompositions- und Orgelunterricht der genannten Anstalt Theil. Seit 1855 ist er erster Cellist des Konzertorchesters, sowie Lehrer an der Musikschule in Basel. Außer einem Organistenamt versieht er dort auch die Leitung einiger musikalischer Vereine.

Bruno Wilfert, geb. am 26. Juli 1836 zu Schmalzgrube in Sachsen, begann seine Ausbildung zunächst als Violinist bei dem Stadtmusikdirektor Schmidt in Kirchberg (Kreis Zwickau), zog dann mit demselben nach Glauchau, und begann hier mit dem Cellospiel. Zweimal wanderte er allwöchentlich mit dem Violoncell unterm Arm nach der drei Stunden weit entfernten Stadt Zwickau, um von dem damaligen Violoncellisten des dortigen Stadtorchesters, Namens Fr. Herrmann, einem Schüler F. A. Kummer's, Unterricht zu nehmen. Später gelang es ihm, nach Leipzig zu kommen, wo er Grützmacher's Schüler wurde. Durch anhaltenden Fleiß brachte Wilfert es dahin, daß er im Jahre 1864 als erster Solocellist an das deutsche Landestheater nach Prag berufen wurde. Seit Gründung des Prager Kammermusikvereins (1876) gehört er auch dem Stammquartett desselben mitwirkend an. Von Wilfert's Cellokompositionen sind bis jetzt erschienen: Zwei Stücke op. 1, Ungarisch op. 2, Fantasie über Themen aus dem Maskenball op. 3, zwei Salonstücke op. 4, und „Notturno" für vier Violoncelle op. 5.

Friedrich Hilpert, geb. am 4. März 1841 in Nürnberg,

Digitized by Google

besuchte das Leipziger Konservatorium, war auf demselben Grützmacher's Eleve, und fand nach vollendetem Studium in der Karlsruher Kapelle Anstellung. Von hier folgte er einem Ruf nach Zürich, wo er die Bekanntschaft des ausgezeichneten, am 10. Oktober 1884 verstorbenen Geigers Jean Becker machte, mit dem er 1866 unter Hinzuziehung der Italiener Masi und Chiostri für die zweite Violine und Bratsche jenen künstlerischen Verein gründete, welcher als „Florentiner Streichquartett" durch seine vorzüglichen Leistungen zu großem Ruhm gelangte. 1875 trennte Hilpert sich von seinen Quartettgenossen, um in die ihm dargebotene, bis dahin von Röver innegehabte Position an der Hofoper und am Konservatorium in Wien einzurücken. Nach Jahresfrist verließ er diese Stellung wieder und wurde mit dem Titel „Kammervirtuos" Mitglied der Meininger Hofkapelle, auf deren Konzertreisen unter Hans v. Bülow's Leitung er als Solist thätig war. Nach Auflösung dieses Unternehmens trat er in die Münchener Hofkapelle, welcher er noch gegenwärtig angehört. Hilpert zählt zu den besten deutschen Violoncellisten der Gegenwart. Erwähnenswerth ist die von ihm veranstaltete Herausgabe einer Sammlung „klassischer Stücke" von Couperin, Rameau, Bach und Martini.

Auch Emil Hegar, geb. am 3. Januar 1843 in Basel, empfing, gleich den vorgenannten Cellisten, seine Ausbildung durch Grützmacher auf dem Leipziger Konservatorium. Im Jahre 1866 wurde er auf Grund seiner geschätzten Leistungen als erster Violoncellist des Gewandhausorchesters, sowie als Lehrer am Konservatorium in Leipzig angestellt. Durch ein nervöses Leiden genöthigt, einige Jahre später dem Violoncellspiel gänzlich zu entsagen, widmete er sich dem Studium des Gesanges und bildete sich zum Lehrer desselben aus. Als solcher wirkt er mit Erfolg an der Musikschule seiner Vaterstadt. Was die Kunst des Cellospiels an ihm verlor, beweist sein Schüler

Julius Klengel, einer der vorzüglichsten und gediegensten unter den Violoncellisten der jüngeren Generation. Derselbe wurde am 24. September 1859 zu Leipzig geboren, und wirkt gegenwärtig in seiner Vaterstadt als erster Cellist in den Gewandhauskonzerten

Digitized by Google

und als Lehrer am Konservatorium. Klengel hat sich auch außerhalb seines Wirkungskreises nicht nur durch sein ausgezeichnetes Spiel, sondern auch als Tonsetzer für sein Instrument aufs Vortheilhafteste bekannt gemacht. Unter seinen Werken mögen hier nur die als op. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 15 und 20 herausgegebenen Kompositionen hervorgehoben werden. Auch auf sein ohne Opuszahl erschienenes Sammelwerk „Unsere Lieblinge", welches „die schönsten Melodien alter und neuer Zeit" in geschickter Bearbeitung mit Klavierbegleitung enthält, sei hingewiesen.

Ein zweiter Schüler Hegar's ist Hermann Heberlein, der indessen auch noch den Unterricht Karl Schröder's und Bernhard Cossmann's genoß. Geboren am 29. März 1859 zu Markneukirchen im Königreich Sachsen, besuchte Heberlein von 1873—77 das Leipziger Konservatorium. Im letzteren dieser Jahre konzertirte er in Süddeutschland und wurde darauf zu Ende desselben als Solocellist an das Königsberger Stadttheater berufen. 1883 übernahm er auch das Lehramt für sein Instrument an der dortigen Musikschule. Er schrieb: „Anfangs-Etüden" fürs Violoncell, „Praktische Cellostudien" (2 Hefte, op. 5), Variationen für Violoncell mit Klavierbegleitung (op. 2), Zwei Cellosätze (op. 3), Vier Vortragsstücke (op. 6), und gab auch eine Violoncellschule heraus.

Die günstigen Erfolge, welche Friedr. Grützmacher mit seinen Zöglingen in Leipzig erzielt hatte, machten ihn bald zum gesuchtesten Lehrmeister Deutschlands. Nachdem er, wie schon erwähnt, im Jahre 1860 dem von Dresden aus an ihn ergangenen ehrenvollen Ruf gefolgt war, strömten ihm von allen Seiten Schüler zu. Nachstehend seien nur die besten derselben verzeichnet.

Oskar Eberle, geb. am 5. Juni 1841 zu Krossen a. d. Oder, erhielt von seinem Vater, welcher dort Stadtmusikdirektor war, den ersten Cellounterricht. Mit vierzehn Jahren war er schon so weit vorgeschritten, daß er in das Bilse'sche Orchester aufgenommen wurde, welches damals seinen Standort noch in Liegnitz hatte. Er gehörte demselben fünf Jahre an, vor deren Ablauf er auch als Solist in den Konzerten der genannten Kapelle thätig war. Hierauf wurde er für zwei Jahre Grützmacher's Schüler in Dresden, unter dessen schnell

Digitized by Google

fördernder Leitung er die künstlerische Reife erlangte. 1867 erhielt Eberle einen Ruf nach Rotterdam als Lehrer an die dortige Musikschule, sowie als Solocellist bei den von der „Matchappy tot bevordering der Toonkunst“ ausgehenden Konzerten. Zugleich wurde er für die Rotterdamer deutsche Oper als Solocellist engagirt. Von dieser letzteren Stellung trat er jedoch 1886 zurück. Eberle ist Ehrenmitglied der Konzertgesellschaft, bei welcher er mitwirkt, sowie auch der Studenten-Musikgesellschaft „Sempre crescendo“ zu Leyden, ein Beweis, wie sehr man sein Talent in Holland schätzt.

Richard Bellmann, geb. am 8. Juni 1844 zu Freiberg im Königreich Sachsen, genoß anfangs den Unterricht F. A. Kummer's und machte dann noch einen Kursus bei Grützmacher durch, besuchte aber inzwischen auch drei Jahre lang das Dresdener Konservatorium. Hierauf begab er sich nach Paris, um unter Franchomme's Leitung dessen Kompositionen zu studiren, doch währte dies Verhältnis nicht lange, da Bellmann bald als erster Solocellist in die großherzogl. Kapelle zu Schwerin berufen wurde. Seine Leistungen fanden dort so große Anerkennung, daß er vom Großherzog durch Verleihung des Kammervirtuosen-Titels ausgezeichnet wurde. 1878 verließ Bellmann seine Schweriner Stellung, in der er zwölf Jahre gewirkt, nahm seinen Aufenthalt in Bonn und war zunächst hauptsächlich als Konzertspieler thätig. Einige Zeit darauf bildete sich zu Köln das, in den letzten Jahren durch seine Reisen in Deutschland, England und Italien zu Berühmtheit gelangte Heckmann'sche Streichquartett, welchem Bellmann beitrat, und dem er noch jetzt als besondere Zierde angehört.

Bellmann ist nicht allein als Solist, sondern auch als Quartettspieler zu den vorzüglichsten Violoncellisten der Gegenwart zu rechnen. Bei vollendeter technischer Durchbildung zeichnet sich sein Spiel durch musterhafte Reinheit, selten schöne Tongebung, Eleganz und edle, echt musikalische Vortragsweise aus.

Emil Boerngen, verlebte seine Jugend in Emden, wo sein Vater Musikdirektor war. Geboren wurde er am 2. Februar 1845 zu Verden. Den ersten Musikunterricht ertheilte ihm sein Vater. Dann begann er das Studium des Violoncellspiels bei dem Kammer-

Digitized by Google

virtuosen C. Mattys in Hannover. Die höhere Ausbildung erlangte er indessen erst unter der Leitung Grützmacher's, dessen Lehre er drei Jahre genoß. 1870 ging Boerngen nach Helsingfors. Dort übernahm er die Stelle des ersten Cellisten am Theater. Daneben bethätigte er sich vielfach als gern gehörter Solo- und Quartettspieler. Zwei Jahre darauf folgte er dem Rufe als Solocellist an das Straßburger Theater. Diese Stellung verließ er nach mehrjähriger Wirksamkeit und wandte sich nach Salzburg, wo er für das Mozarteum engagirt wurde. Seit 1875 ist er Lehrer des Violoncellspiels an der königl. Musikschule zu Würzburg. Im Hinblick auf seine erfolgreiche Thätigkeit an diesem Institut wurde er 1883 durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet. Neben seiner amtlichen Thätigkeit ist er nach wie vor auch als Solo- und Quartettspieler thätig.

Richard Vollrath wurde am 16. Dezember 1848 in dem thüringischen, zu Sachsen-Meiningen gehörenden Orte Sonneberg geboren, wo sein Vater das Amt des Stadtmusikus bekleidete. Frühzeitig versuchte der Knabe sich auf verschiedenen Instrumenten, bis die Vorliebe für das Violoncell die Oberhand gewann. Sein erster Lehrer auf demselben war der fürstl. Kammermusikus Roda in Rudolstadt. Während der Jahre 1865—67 studirte er unter Grützmacher's Leitung. Nach abgeleisteter Militärpflicht in Koblenz gehörte Vollrath von 1871—73 der Emser Kurkapelle als erster Cellist an. Im folgenden Winter wirkte er bei dem Mannsfeld'schen Orchester in Dresden mit. Seinen dortigen Aufenthalt benutzte er zu erneuten Studien bei Grützmacher. Dann trat er für zwei Jahre als erster Cellist in die Wiesbadener Kurkapelle. Seit dem September 1876 gehört er in gleicher Eigenschaft der städtischen Kapelle zu Mainz an. Neben seiner amtlichen Stellung ist er auch als Solospieler und geschätzter Lehrer thätig.

Zu einem Violoncellvirtuosen von bedeutendem Range bildete sich Karl Friedr. Wilh. Fitzenhagen unter Grützmacher's Führung aus. Dieser ausgezeichnete Künstler wurde am 15. September 1848 in dem braunschweigischen Städtchen Seesen geboren, wo sein Vater Stadtmusikdirektor war. Frühzeitig begann er die Musikübung, im fünften Jahr auf dem Klavier, im achten auf dem

Digitized by Google

Violoncell und im elften auf der Violine. Außer diesen Instrumenten erlernte er nach und nach auch noch verschiedene Blasinstrumente, um bei den Aufführungen seines Vaters mit einzuspringen, wenn in dessen Orchester eine Vakanz vorhanden war. Durch diese vielseitige Thätigkeit erwarb sich Fitzenhagen bereits im jugendlichen Alter eine Routine in musikalischen Dingen, die ihm später sehr zu Statten kam.

Den ersten regelmäßigen Cellounterricht empfing Fitzenhagen neben der Fortsetzung des Klavier- und Violinspiels von dem herzogl. Kammermusikus Plock in Braunschweig. Bald trat er dort auch als Solist auf. Das eigentliche, ernste Studium begann aber für ihn erst zu Anfang Oktober des Jahres 1862, als er Theodor Müller's Schüler wurde. Darüber verflossen drei Jahre, nach deren Ablauf sich Fitzenhagen vor dem Herzog von Braunschweig im Hoftheater hören ließ. Das Probespiel fiel so befriedigend aus, daß der Herzog ihn, um seiner künstlerischen Laufbahn förderlich zu sein, gänzlich von der Militärpflicht entband. Zugleich gewährten hohe Gönner ihm die Mittel zur Fortsetzung seiner Cellostudien bei Grützmacher. Dies geschah im Mai 1867. Ein Jahr später wurde er trotz seiner Jugend zum Mitglied der königl. sächs. Kapelle ernannt. Von da ab trat er häufiger als Solospieler auf, wirkte auch 1869 bei der allgemeinen Musikerversammlung in Leipzig und 1870 beim Beethovenfest in Weimar mit. Franz Liszt wünschte ihn für die Weimaraner Kapelle zu gewinnen, doch zog Fitzenhagen es vor, einer im August 1870 an ihn ergangenen Berufung als Professor an das kaiserl. Konservatorium in Moskau zu folgen. Dort hat er seither eine ungemein rege und erfolgreiche künstlerische Thätigkeit sowohl als Konzert- wie auch als Kammermusikspieler entfaltet. Bedeutende Resultate in pädagogischer Hinsicht erzielte er auch: er gilt gegenwärtig als der angesehenste Cellolehrer Rußlands. In Betreff der besten seiner Schüler sei auf den letzten Abschnitt d. Bl. verwiesen.

Nachdem Fitzenhagen zum Konzertmeister der kaiserl. russ. Musikgesellschaft ernannt worden, übertrug man ihm vor vier Jahren die Direktion des Moskauer Musik- und Orchestervereins, welcher alljährlich einige Konzerte veranstaltet.

Sehr fleißig war Fitzenhagen als Komponist. Außer einem von

Digitized by Google

dem Petersburger Kammermusikverein preisgekrönten Streichquartett schrieb er vier Cellokonzerte, eine Suite für Violoncell und Orchester, eine „Fantasie“ über Motive aus A. Rubinstein's „Dämon“ mit Orchester, eine große Reihe von Salonstücken, darunter zwölf kleine Sätze im Umfange einer Quarte, eine Ballade mit Orchester und ein Heft, enthaltend technische Cellostudien.

Albert Petersen, geb. am 23. Oktober 1856 in Lübeck, war, nachdem er bei Grützmacher studirt hatte, erster Cellist in Privatkapellen zu Dresden, Kreuznach und Kassel, erhielt dann Engagements nach Amerika und Pawlowsk bei Petersburg, und bekleidet seit zehn Jahren die Stellung des Solocellisten in Magdeburg, sowie diejenige des Cellolehrers am dortigen Musikinstitut.

Karl Monhaupt, geb. am 9. März 1856 in Hamburg, begann seine Musikübungen mit dem Klavierspiel. Im fünfzehnten Lebensjahr entschied er sich für das Violoncell, auf welchem er die Anfangsgründe bei dem damaligen Cellisten des Centralhallenorchesters seiner Vaterstadt, Namens Katerbaum, erlernte. 1872 wandte er sich nach Sondershausen, um unter Leitung seines Bruders Fritz [1]), welcher zu jener Zeit als erster Cellist der fürstlich sondershausener Kapelle angehörte, das Studium fortzusetzen. Hier blieb er drei Jahre, worauf er nach Dresden ging, um unter Grützmacher's Leitung seine Ausbildung zu vollenden. Gegenwärtig ist er erster Violoncellist der Musikgesellschaft und des Orchestervereins in Bern, sowie Lehrer an der dortigen Musikschule.

Oskar Brückner, geb. am 2. Januar 1857 zu Erfurt, erhielt den ersten Cellounterricht vom Konzertmeister Herlitz in Ballenstedt, nachdem er von seinem Vater für den Musikerberuf vorbereitet worden war. Den wichtigsten Theil seiner Studien absolvirte er aber bei Fr. Grützmacher in Dresden, wo er zugleich theoretischen Unterricht von Felix Dräseke erhielt.

Nach vollendeter Lehrzeit unternahm Brückner Konzertreisen in Rußland, Polen und Holland. Überall, wo er sich hören ließ, hatte

---

1) Derselbe ist jetzt angeblich Mitglied der königl. Theaterkapelle zu Kassel. Es waren keine Nachrichten über ihn zu erlangen.

Digitized by Google

er lohnende Erfolge zu verzeichnen. Neben seiner gewandten Technik wirkte er besonders durch seinen breiten, voluminösen Ton. Von 1882—84 war er als Solocellist am großherzogl. Hoftheater in Neustrelitz thätig. Beim Rücktritt von dieser Stellung erhielt er den Titel als Kammervirtuose. Seit 1886 ist er Solocellist am königl. Theater zu Wiesbaden. Zugleich ertheilt er den Violoncellunterricht am Wiesbadener Konservatorium.

Brückner's Amtsnachfolger in Neustrelitz, Otto Köhler, wurde am 21. Dezember 1861 zu Neuhaldensleben (Regbez. Merseburg) geboren, besuchte in Chemnitz die Schule und trat zur Ableistung seiner Militärpflicht 1879 in das Leib-Grenadierregiment zu Dresden. Dort blieb er bis 1882, um sich bei Grützmacher im Violoncellspiel zu vervollkommnen, welches er vorher schon auf eigene Hand getrieben hatte. Im Januar 1883 wurde Köhler für die Kapelle des Herzogs von Koburg-Gotha engagirt. Er versah diese Stellung zwei Jahre, während deren er unter Anleitung des Hofkapellmeisters Langert einen theoretischen Kursus durchmachte. 1885 erhielt er den Ruf als Solocellist nach Neustrelitz. In diesem Verhältnis befindet er sich noch gegenwärtig.

Auch ein Deutsch-Amerikaner ist unter Grützmacher's Schülern: Emil Schenk, geb. zu Beginn der sechziger Jahre in Rochester (Nord-Amerika). 1879 wurde er von seinem Vater, einem Badenser, der sich als Musiklehrer in der genannten amerikanischen Stadt niedergelassen hatte, nach Dresden geschickt, um dort unter Grützmacher's Leitung seine Cellostudien zu vollenden. Er machte schnelle Fortschritte und erregte bald die Aufmerksamkeit der Musikkreise Dresdens in so hohem Grade, daß man ihn schon Ende desselben Jahres in der dortigen königl. Kapelle anstellte. Doch war dies Engagement ein nur vorübergehendes, denn nachdem Schenk seinen Kursus bei Grützmacher beendet hatte, kehrte er nach Amerika zurück. Bei seinem mehrmaligen öffentlichen Auftreten in New-York hatte er glänzende Erfolge. Der bekannte Dirigent der Philharmonischen Konzerte daselbst, Theod. Thomas, ließ sich die günstige Gelegenheit nicht entgehen, den hochbegabten jungen Künstler als Solocellisten für sein Orchester zu gewinnen. Dadurch gelangte er zu immer allgemeinerer

Digitized by Google

Anerkennung und Beliebtheit. Aber diese Thätigkeit wurde ihm, da Thomas mit seinem Orchester öftere Reisen in den Unionsstaaten unternahm, auf die Länge zu anstrengend, so daß er seinen Kontrakt löste und seitdem, von der Sympathie des Publikums getragen, als selbstständiger Künstler in New-York lebt, und nicht nur als Konzertspieler, sondern auch als sehr gesuchter Lehrer wirkt.

Ein weiterer vortrefflicher Schüler Grützmacher's ist Hugo Becker, der Sohn jenes berühmten Geigers, welcher das Florentiner Quartett begründete, leider aber schon in der Blüthe seiner Jahre (1884) starb. Hugo Becker wurde am 13. Februar 1863 zu Straßburg im Elsaß geboren und empfing mit dem Eintritt des sechsten Lebensjahres den ersten Unterricht auf dem Klavier und der Violine von seinem Vater. Als er neun Jahre alt war, hörte er einen Violoncellisten in der Kirche spielen, und dies machte einen solchen Eindruck auf ihn, daß er sich für das Violoncell entschied. Nun übernahm ein Schüler Menter's, der Cellist Kündinger in Mannheim, wohin Becker's Eltern 1869 gezogen waren, seine Ausbildung. Mit fünfzehn Jahren hatte er sich so weit entwickelt, daß ihm die zweite Cellistenstelle im Mannheimer Hoftheater-Orchester offerirt wurde, die er auch annahm. Nach dreiviertel Jahren gab er sie aber auf, um bei Grützmacher einen Kursus durchzumachen, dessen Unterricht er sieben Monate genoß. Nach Hause zurückgekehrt, übernahm sein Vater die weitere Leitung, indem er ihm Etüden und Konzertstücke auf der Violine vorspielte, was ihn in Betreff der Auffassung und des Vortrags noch wesentlich förderte. Von großem Werth für die musikalisch-künstlerische Richtung des jungen Mannes war der Umstand, daß er im elterlichen Hause viel Kammermusik in bester Ausführung hörte und sich selbst mitwirkend daran betheiligte. Im Jahre 1880 beschloß Jean Becker, mit seinem in Rede stehenden Sohn Hugo und dessen Geschwistern, Jeanne (Pianistin) und Hans (Bratschist) Kunstreisen zu unternehmen, auf denen der siebzehnjährige Cellovirtuose seine ersten Lorbeeren pflückte. Als das Becker'sche Familienquartett 1882 in London konzertirte, hatte Hugo B. Gelegenheit, viel mit Piatti zu verkehren, was nicht ohne Einfluß auf sein Spiel blieb. Förderlich war ihm auch das

Digitized by Google

Studium der Deswert'schen Violoncellkonzerte unter Anleitung ihres Autors.

Zwei Jahre hindurch, vom Oktober 1884 bis zum Herbst 1886, bekleidete Becker das Amt des Solocellisten bei der Frankfurter Oper. Seitdem nahm er keine Stellung wieder an, um ganz frei über seine Zeit zu Konzertausflügen disponiren zu können. Sein Wohnort ist aber Frankfurt am Main geblieben. Erwähnt sei noch, daß er den Titel eines großherzogl. badischen Kammervirtuosen hat.

Karl Lübbe, geb. am 11. Februar 1839 in Halberstadt, begann seine musikalische Laufbahn als Mitglied der Regimentsmusik in Magdeburg, wurde dann in die herzogl. bernburgische Kapelle zu Ballenstedt berufen und kam bei Vereinigung der anhaltischen Herzogthümer nach Dessau. Da er sich sehr strebsam zeigte, gewährte der Herzog von Dessau ihm die Mittel, um sich unter Grützmacher's Führerschaft noch zu vervollkommnen. Er erwarb sich große Gewandtheit und Geschicklichkeit, neigte aber zu virtuosen Experimenten, denen zu Liebe er mancherlei komponirte. Seine Cellosätze sind unveröffentlicht geblieben. Nach Drechsler's Pensionirung wurde er dessen Amtsnachfolger als erster Violoncellist der Dessauer Hofkapelle.

Lübbe starb im besten Mannesalter am 7. Januar 1888. An seine Stelle trat Hugo Jäger, geb. am 17. Mai 1848 in Warmbrunn. Derselbe genoß den Unterricht Popper's und Grützmacher's, wurde darauf Mitglied der Hofkapelle des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg und war dann nach Auflösung derselben in Ems, Altenburg und Braunschweig thätig. Seit 1874 gehört er der herzogl. Kapelle in Dessau an.

Aurel v. Czerwenka, geb. am 31. Dezember 1860 zu Karánsebes im ungarischen Comitat Szörenyi, war zunächst Eleve des steiermärkischen Musikvereins in Graz. 1882 kam er nach Dresden und besuchte das dortige Konservatorium als Schüler Grützmacher's, unter dessen Leitung er hierauf noch privatim studirte. Nach vollendeter Ausbildung wirkte er eine Zeitlang als erster Cellist im Mannsfeld'schen Orchester zu Dresden mit und übernahm dann die Ämter des Solocellisten am Landestheater sowie des Lehrers am

Digitized by Google

steiermärkischen Musikverein in Graz. Seine Leistungen zeugen von echt künstlerischer Begabung und Durchbildung.

Es sind an dieser Stelle noch ein paar Schüler Grützmacher's zu erwähnen, über welche nur unvollständige Nachrichten vorliegen. Vorab kommt da der talentvolle Theodor Krumbholz in Betracht, welcher leider schon in jungen Jahren starb. Er war erster Violoncellist der Stuttgarter Hofkapelle mit dem Titel eines königl. württembergischen Kammervirtuosen.

H. Ruhoff wurde nach vollendetem Studium erster Cellist am königl. Theater zu Pest, mußte aber seine Stellung eines Nervenleidens halber aufgeben, und lebt jetzt als Musiklehrer in Zürich, wo er hauptsächlich an dem Musikinstitut seines Bruders unterrichtet.

A. Heyn, geb. in Dresden, ist ausschließlich Grützmacher's Zögling. Nach seiner Lehrzeit war er zunächst im Orchester der deutschen Oper in Rotterdam thätig. Gegenwärtig wirkt er als erster Violoncellist der großherzogl. Kapelle zu Darmstadt.

In Betreff der Violoncellisten Smith und Rüdinger, welche gleichfalls Grützmacher's Schüler waren, sei auf die Mittheilungen über die holländischen und dänischen Cellisten verwiesen.

Als ein dritter Schüler Drechsler's ist hier noch mit Auszeichnung Karl Schröder, geb. am 18. Dezember 1848 in Quedlinburg, anzureihen. Derselbe war in seinen Cellostudien mit vierzehn Jahren schon so weit vorgeschritten, daß er in die fürstliche Kapelle zu Sondershausen aufgenommen werden konnte. Nachdem er sich 1871 mit seinen Brüdern zu einem Streichquartett vereinigt hatte, welches sich durch seine Leistungen hervorthat, nahm er 1873 die ihm dargebotene Stelle als erster Cellist in der Braunschweiger Kapelle an. Doch schon ein Jahr später folgte er dem an ihn ergangenen Ruf als erster Vertreter seines Instrumentes nach Leipzig, und leitete auch zugleich den Cellounterricht im dortigen Konservatorium. Von Leipzig ging Schröder 1881 als Hofkapellmeister nach Sondershausen. In dieser Stellung wirkte er fünf Jahre; dann übernahm er die Direktion der deutschen Oper in Rotterdam. Von dort wurde er 1887 als Hofkapellmeister nach Berlin gezogen. Seit dem Herbst 1888 ist er als Kapellmeister am Stadttheater zu Hamburg thätig.

Digitized by Google

Schröder veröffentlichte an Cellokompositionen: drei Konzerte, op. 32, 36 und 55; drei Konzertstücke, op. 38, 51 und 56; ein Allegro di Sonatina, op. 13; Stücke im Volkston, op. 14; ein Lied ohne Worte, op. 15, und ein Nocturno, op. 42. Außerdem gab er eine Violoncellschule, op. 16; eine Schule der Tonleitern und Akkorde, op. 29; eine Schule des Trillers und Staccatos, op. 39; einen praktischen Lehrgang des Violoncellspiels, sowie eine größere Reihe Etüden und Übungsstücke heraus. Die letzteren tragen die Werkzahlen 22, 25, 35, 40, 44, 45, 46, 48 und 57. Auch Orchester- und Konzertstudien, sowie fünf klassische Stücke edirte er.

Die der Dresdener Schule des Violoncellspiels eigene Kontinuität konnte sich in Wien nicht herausbilden, weil hier zu Beginn unseres Jahrhunderts gleichzeitig mehrere Cellomeister thätig waren, zwischen denen ein solcher Zusammenhang, wie dort, nicht stattfand. Dafür aber genoß die österreichische Hauptstadt den schwerwiegenden Vortheil eines durch die Heroen der Instrumentalmusik reich befruchteten Musiklebens, welches auf alle Zweige der ausübenden Tonkunst, und also auch speziell auf das Violoncellspiel belebend und fördernd einwirkte. Wenn nun auch dieser Einfluß nicht auf Wien allein beschränkt blieb, da die Werke jener genialen Männer nach ihrer Veröffentlichung allmählig in immer weitere Kreise drangen, so zogen doch die Wiener Musiker zunächst den Gewinn davon. Sie saßen an der Quelle, und hatten daher Gelegenheit, die Schöpfungen der tonangebenden Meister aus erster Hand kennen zu lernen und zu studiren. Es sei nur an die Schuppanzigh'sche Kunstgenossenschaft erinnert, welche die Quartette Beethoven's einübte und aufführte, bevor sie veröffentlicht wurden. Das Violoncell war dabei, namentlich zu Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, durch Anton Kraft und weiterhin durch Joseph Linke vertreten. Für den ersteren komponirte Beethoven die Cellostimme des Tripelkonzertes (op. 56). Auch die Sonaten op. 5, 69 und 102 des Meisters kommen hier als wichtige Werke der Violoncell-Literatur in Betracht.

Anton Kraft, von Beethoven scherzweise „die alte Kraft" genannt, wurde am 30. Dezember 1752 in dem böhmischen Städtchen Rokitzan geboren, und bezog nach vollendetem Schulbesuch die

Digitized by Google

Wiener Universität zum Studium der Rechtswissenschaft. Dort gerieth er indessen bald in das musikalische Treiben, und da er das Violoncellspiel schon im elterlichen Hause fleißig geübt, und bedeutende Fertigkeit darin erlangt hatte, so wurde es ihm nicht schwer, Anstellung in der kaiserl. Hofkapelle zu finden. Joseph Haydn, dem er als tüchtig empfohlen worden war, bestimmte ihn 1778 zum Übertritt in die Kapelle des Fürsten Esterhazy. Als aber dieser Kunstmäcen Ende September 1790 starb, löste sich die Kapelle auf, und Kraft kehrte wieder nach Wien zurück, wo im Jahre 1793 mit Hinzuziehung seiner Person das Schuppanzigh'sche Streichquartett gegründet wurde, welches an jedem Freitag Vormittags im Hause des Fürsten Lichnowsky musizirte. Seine eigentliche Thätigkeit hatte Kraft jedoch bis 1795 in der Kapelle des Fürsten Grassalkowitz und weiterhin in derjenigen des Fürsten Lobkowitz. Am 28. August 1820 starb er in Wien.

Von den Kompositionen Kraft's wurden durch den Druck veröffentlicht: sechs Sonaten für Violoncell mit Baß, op. 1 und 2, drei konzertirende Duos für Violine und Violoncell, op. 3, ein Violoncellkonzert mit Orchester, op. 4, zwei Duos für zwei Violoncelle, op. 5 und 6, und ein Divertissement mit Baß.

Unter Kraft's Schülern sind dessen Sohn Nikolaus, und Birnbach zu erwähnen.

Heinrich August Birnbach, geb. 1782 zu Breslau, ging 1792 nach Berlin und erlernte dort das Klavier- und Violoncellspiel. Das Jahr 1802 führte ihn nach Wien, wo er den Unterricht Kraft's genoß und im Opernorchester angestellt wurde. Zwei Jahre später engagirte ihn der Fürst Lubomirski in Galizien für seine Kapelle. 1806 kehrte er aber nach Wien zurück, und 1812 nahm er ein Engagement als erster Violoncellist am Pester Theater an. Von 1822 bis 1824 hielt er sich wieder in Wien auf, beschäftigte sich eifrig mit der von einem gewissen Stauffer erfundenen „Chitarra col' arco", schrieb ein Konzert für dieselbe und spielte dasselbe auch in öffentlicher Versammlung. Im Jahre 1825 endlich erhielt er eine Anstellung in der Berliner Hofkapelle. Derselben scheint er bis zu seinem Tode angehört zu haben.

Digitized by Google

Nikolaus Kraft, geb. zu Esterhaz in Ungarn am 14. Dezember 1778, begann die Musikübung in seinem vierten Jahr auf einer großen, nach Art des Violoncells von ihm gehandhabten Bratsche. Nach zwei weiteren Jahren ließ er sich vor dem Fürsten Esterhazy mit einem Solostück hören, welches sein Vater zu diesem Zweck eigens für ihn geschrieben hatte. Mit acht Jahren begab er sich in Begleitung seines Vaters auf Reisen, und konzertirte beifällig in Wien, Preßburg, Dresden und Berlin. Nach seiner Heimkehr suchte der junge Kraft die Lücken seiner bis dahin vernachlässigten wissenschaftlichen Bildung auszufüllen, worüber fünf Jahre hingingen. Während dieser Zeit beschäftigte er sich mit seinem Instrument nur zur Erholung. 1796 trat er mit seinem Vater in die Lobkowitz'sche Kapelle. Dieser Fürst, welcher sich lebhaft für den Jüngling interessirte, und den Wunsch hegte, daß er sich noch weiter in seiner Kunst ausbilden sollte, gewährte ihm die Mittel, bei Louis Duport in Berlin einen Kursus durchzumachen. Dies geschah im Jahre 1801. Danach besuchte er Holland, um sich dort hören zu lassen. Fürst Esterhazy verlangte indessen seine schleunige Heimkehr, so daß er die begonnene Kunstreise nicht weiter fortsetzen konnte. Auf dem Heimweg trat er in Leipzig, Dresden und Prag auf, überall Enthusiasmus durch seine Leistungen erregend.

Nikolaus Kraft wurde im Jahre 1809 als Solocellist für die kaiserl. Oper engagirt, blieb aber dabei in seinem Verhältnis zum Fürsten Lobkowitz, welcher ihm eine lebenslängliche Rente unter der Bedingung offerirte, daß er sich ohne seine Erlaubnis nirgend anderswo hören lassen dürfe, als in seinem Palais. Indessen kam es nicht dazu, weil der Fürst vom Jahre 1811 ab in die ernstlichsten Geldverlegenheiten gerieth, und überdies die freie Disposition über sein zerrüttetes Vermögen verlor. Kraft wurde aber dafür anderweitig entschädigt. Bei dem Wiener Fürstenkongreß des Jahres 1814 nämlich, spielte er vor den in Wien versammelten gekrönten Häuptern, und der König von Würtemberg fand so großes Gefallen an seinen Leistungen, daß er ihn zu seinem Kammervirtuosen ernannte. Er siedelte nun nach Stuttgart über und unternahm von dort aus 1818 eine Reise an den Rhein, die er bis nach Hamburg ausdehnte. Hier

Digitized by Google

lernte er Bernhard Romberg kennen, der ihm alle Anerkennung zu Theil werden ließ, und dies dadurch bekundete, daß er mit ihm, als er 1820 Stuttgart besuchte, öffentlich ein Doppelkonzert vortrug.

Im Jahre 1824 verwundete Kraft sich den Zeigefinger der rechten Hand, wodurch er nach vergeblichen Heilversuchen genöthigt war, in den Ruhestand zu treten. Er verzehrte seine Pension in Stuttgart, wo er auch (am 18. Mai 1853) starb.

An Kompositionen für sein Instrument lieferte Kraft vier Konzerte, neun Duos, von denen drei als Divertissements bezeichnet sind, eine Polonaise, einen Bolero, eine „Scène pastorale", ein „Rondo à la chasse", und zwei „Fantasien", deren eine über Freischütz-Themen gesetzt ist. Auch Nikolaus Kraft hatte einen Sohn, mit Vornamen Friedrich, den er gleichfalls zu einem geschickten Cellisten heranbildete. Derselbe wurde am 12. Februar 1807 in Wien geboren, und gehörte als Kammermusikus der Stuttgarter Kapelle an. Sonst ist über ihn nichts weiter bekannt geworden.

Neben Anton Kraft, dem Großvater Friedrich's, war eine Reihe von Jahren als ausgezeichneter Quartettspieler der schon genannte Violoncellist Joseph Linke in Wien thätig. Er wurde am 8. Juni 1783 in dem schlesischen Orte Trachenberg geboren, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater und setzte nach dessen Tode seine Übungen bei einem gewissen Oswald fort. Im zwölften Lebensjahre kam er zu den Breslauer Dominikanern; dort waren seine Lehrer im Cellospiel Lose und Flemming; in der Theorie unterrichtete ihn der Organist Hanisch. Lose war Mitglied des Theaterorchesters, und als er aus diesem ausschied, trat Linke an seine Stelle. Doch blieb er in derselben nur bis 1808, da er sich dann nach Wien wandte. Hier wurde er alsbald von Schuppanzigh für das gräflich Rasoumowsky'sche Hausquartett gewonnen, welches bis zum Jahre 1816 bestand. Nach Auflösung dieses Vereins wurde Linke von der gräflich Erdödi'schen Familie nach Kroatien gezogen. Doch schon zwei Jahre später erschien er wieder in der Donaustadt, um als Solocellist beim Theater an der Wien mitzuwirken. Dreizehn Jahre später erhielt er in gleicher Eigenschaft Anstellung an der kaiserl. Hofoper. Sein Tod erfolgte am 26. März 1837.

Digitized by Google

Linke's gedruckte Cellokompositionen bestehen in einem Konzert, drei Heften Variationen, einer Polonaise, einem „Rondoletto", und in „Capricen" über Rossini'sche Themen.

Während der alte Kraft und Linke, welchen Beethoven gleichfalls hochschätzte, in Wien vorzugsweise den gediegenen artistischen Standpunkt vertraten, repräsentirte dort

Joseph Merk hauptsächlich die virtuose Seite des Violoncellspiels. Dieser Künstler, geb. am 18. Januar 1795 zu Wien, welcher ursprünglich Geiger werden sollte und auf der Violine bereits in jungen Jahren weit vorgeschritten war, hatte das Mißgeschick, von einem Hunde so sehr gebissen zu werden, daß er den linken Arm, auch nach der Heilung, nicht mehr in die für das Violinspiel erforderliche Lage zu bringen vermochte. Er griff daher zum Violoncell, auf welchem er von Philipp Schindlöcker[1]) unterrichtet wurde. Unter der Leitung desselben machte Merk so schnelle Fortschritte, daß er schon nach Ablauf eines Jahres bei einem ungarischen Magnaten als Quartettspieler engagirt wurde. Er blieb in dieser Stellung zwei Jahre, worauf er die österreichischen Länder bereiste, um sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen. 1816 fand er Anstellung als erster Violoncellist der Hofoper zu Wien. Drei Jahre später trat er in die kaiserl. Kapelle und 1821 wurde ihm am Wiener Konservatorium, welches weiterhin in Betreff des Instrumentenspiels Wichtigkeit erlangte, die Lehrthätigkeit für das Violoncell übertragen. Letzteres Amt versah er bis 1848. 1834 ernannte ihn der Kaiser zu seinem Kammervirtuosen. Bald darauf unternahm er eine ausgedehntere Kunstreise, besuchte Prag, Dresden, Leipzig, Braunschweig, Hannover, Hamburg und begab sich von letzterer Stadt nach London.

In Wien erfreute sich Merk großer Beliebtheit. Er war, so berichtet E. Hanslick in seiner Geschichte der Wiener Konzertmusik (S. 245), als „fleißiger Concertgeber unermüdlich und stets von der Sympathie des Publikums getragen. Er concertirte häufig gemeinsam mit Mayseder, spielte mit Vorliebe dessen Compositionen und konnte füglich der Mayseder des Violoncells heißen ..... Merk

1) S. denf. S. 77 d. Bl.

wirkte auch als Cellist in Böhm's Quartettproduktionen. Als Virtuose hatte er bald sowohl Linke als Friedrich Wranitzky überflügelt. Letzterer (ein Sohn des Violinisten und Kapellmeisters Anton Wranitzky) nahm unter den Wiener Cellisten jener Epoche gleichfalls eine geachtete Stellung ein und spielte gegen die zwanziger Jahre häufig Duos mit seinem Bruder, dem Geiger Anton W., in Concerten."

Merk starb in Wien am 16. Juli 1852. Von seinen Violoncellsätzen wurden gedruckt: 1 Konzert, 1 Konzertino, 1 Adagio und Rondo, 1 Polonaise, 4 Hefte Variationen, „Vingt Exercises" (op. 11) und sechs Etüden (op. 20). Ehedem wurden diese Kompositionen viel gespielt, doch sind sie im Laufe der Zeit allmählich aus der Mode gekommen, wie die meisten anderen Cellosachen jener Periode.

Unter Merk's zahlreichen Schülern sind die namhaftesten: Böhm, Träg, Marx und der Holländer Franco-Mendès.

Karl Leopold Böhm, geb. am 4. November 1806 zu Wien, genoß den Unterricht Merk's im dortigen Konservatorium. Nacheinander war er dann Orchestermitglied des Josephstädtischen Theaters und des Theaters a. d. Wien. Im September des Jahres 1824 ging er nach Donaueschingen, wohin er als Kapellist des Fürsten von Fürstenberg berufen war. Von dort unternahm er erfolgreiche Kunstreisen nach der Schweiz und Deutschland. Als im August 1849 die Donaueschinger Kapelle aufgelöst wurde, begab er sich nach Straßburg und trat in das Theaterorchester, unternahm auch einen Konzertausflug nach Vichy. Zu Anfang 1851 berief der kunstliebende Fürst von Fürstenberg wieder einige Mitglieder seiner früheren Kapelle, um sich eine kleine Kammermusik einzurichten. Unter denselben befand sich auch Böhm, der nun seine Künstlerlaufbahn in Donaueschingen beschloß. Von seinen Cellokompositionen veröffentlichte er ein Konzert, Duos, Fantasien, Variationen, Polonaisen und andere kleinere Stücke.

Anton Träg, ein Sohn des Wiener Tonsetzers Andreas Träg, wurde 1818 zu Schwechat bei Wien geboren, begann mit dem Musikunterricht im sechsten Jahr und besuchte weiterhin als Schüler Merk's das Wiener Konservatorium. Am 28. Februar 1815 wurde

Digitized by Google

er für das Prager Konservatorium als Lehrer des Cellospiels engagirt. Zehn Jahre später gab er aber diese Stellung wieder auf und kehrte nach Wien zurück, wo er am 7. Juli 1860 starb. Mit besonderer Vorliebe widmete Träg sich der klassischen Musik. Reichliche Gelegenheit, sich darin zu bethätigen, wurde ihm im Clam'schen Palais zu Theil.

Von seinen Schülern zeichnete sich Heinrich Röver aus, der am 27. Mai 1827 zu Wien geboren wurde. Röver gehört zu denjenigen Violoncellisten, welche anfangs Violinspieler waren. Erst mit achtzehn Jahren entschied er sich für das Violoncell. Fétis sagt von ihm, er sei um 1863 der geschickteste Vertreter seines Instrumentes in Wien gewesen. Von seinen Kompositionen sind anzuführen: Idylle, op. 1, Mazurka, op. 8 und „Sérénade du Savoyard", op. 11. Röver starb 1876.

Joseph M. Marx, geb. 1792 zu Würzburg, wo er auch seine musikalische Ausbildung erhielt, begann seine künstlerische Laufbahn als Mitglied des Theaterorchesters in Frankfurt a. Main, von wo er nach Wien ging, um dort unter Merk zu studiren. Weiterhin wirkte er in der Stuttgarter Kapelle, bis er als erster Violoncellist nach Karlsruhe berufen wurde. Zuletzt fungirte er hier als Musikdirektor. In dieser Stellung starb er am 11. November 1836. Seine Tochter Pauline machte in den dreißiger und vierziger Jahren Aufsehen als Bühnensängerin.

Über Franco-Mendès s. die Cellospieler Hollands.

Zu den besten Wiener Violoncellisten um die Mitte unseres Jahrhunderts gehörte Karl Schlesinger, geb. am 19. August 1813. Ursprünglich war die Violine sein Instrument. Nach drei Jahren widmete er sich aber dem Violoncell. Wer sein Lehrer auf demselben war, ist nicht bekannt. 1838 wurde er als Solocellist an das Pester Nationaltheater berufen. Diese Stellung gab er 1846 auf, da sich für ihn Gelegenheit fand, in gleicher Eigenschaft beim kaiserl. Opernorchester in Wien anzukommen. 1862 wurde ihm auch das Amt des Cellolehrers am dortigen Konservatorium übertragen.

Bemerkenswerthe Schüler Schlesinger's sind: Udel, Sulzer, Hummer und Hegyesi.

Digitized by Google

Karl Udel, geb. am 6. Februar 1844 zu Warasdin in Kroatien, wurde schon frühzeitig von seinem Vater, welcher Kapellmeister war, zur Musik angeleitet, und ging im September 1859 zum Besuch des Konservatoriums nach Wien. Zunächst beschäftigte er sich hier unter Leitung des Professors Karl Heißler mit dem Violinspiel. Nach Jahresfrist ging er aber zum Violoncell über und genoß fünf Jahre hindurch den Unterricht Schlesinger's. 1867 übernahm er bei der Oper in Pest die Cellistenstelle am ersten Pult; ein Jahr später kehrte er aber wieder nach Wien zurück und wurde dort 1869 für das Orchester des neuen Opernhauses engagirt. Nach und nach rückte er in seiner Stellung auf und im Mai 1876 trat er im Konservatorium als stellvertretender Lehrer für Röver ein, dessen amtliche Obliegenheiten dann Hilpert für ein Jahr versah. Nach dem Rücktritt dieses Künstlers wählte man wieder Udel zum Ersatzmann. 1878 wurde der Cellounterricht am Konservatorium zwischen ihm und Hummer getheilt, welcher inzwischen zum ersten Solocellisten der kaiserl. Hofkapelle ernannt worden war. Hummer erhielt die drei oberen und Udel die drei unteren Klassen. Nach dreijähriger Thätigkeit erlangte letzterer den Professortitel. Eines Handleidens halber mußte Udel seine Stellung als Mitglied des Operntheaters aufgeben, wie er denn auch seitdem nicht mehr öffentlich spielt. Er lebt nun gänzlich dem pädagogischen Beruf.

Joseph Sulzer, geb. am 11. Februar 1850 zu Wien, absolvirte 1869 das dortige Konservatorium als einer der besten Schüler Schlesinger's, und wurde hierauf als Solocellist für die italienische Oper und als Lehrer am Konservatorium in Bukarest engagirt. Dort blieb er vier Jahre. 1875 erhielt Sulzer Anstellung im Orchester des Wiener Hofoperntheaters. Kränklichkeit, die er sich durch Überanstrengung zugezogen, zwang ihn aber, sich nach drei Jahren von der Thätigkeit im Orchester zurückzuziehen. Wieder genesen, arbeitete er an seiner Vervollkommnung weiter, wobei ihm der freundschaftliche Rath Popper's zu Statten kam, und 1880 wurde er als Solospieler an die kaiserl. Hofoper berufen. Daneben konzertirte und unterrichtete er. Dem Hellmesberger'schen Quartett gehörte er von 1882 bis 1885 an. Sulzer gab mehrere

Digitized by Google

Kompositionen und Bearbeitungen für Violoncell bei Breitkopf und Härtel, D. Rahter und Cranz heraus.

Reinhold Hummer, geb. am 7. Oktober 1855 zu Linz a. d. Donau, begann seine Laufbahn in Wien, wo er erzogen wurde, frühzeitig mit dem Violinspiel, welches er sechs Jahre hindurch sehr eifrig betrieb. Dann erwachte in ihm der lebhafte Wunsch, das Violoncell zu erlernen. Sofort begann er das Studium dieses Instrumentes auf dem Wiener Konservatorium unter Schlesinger's Führerschaft. Als Schlesinger gestorben war, wurde H. Röver Hummer's Lehrer. Im Ganzen besuchte er das Konservatorium vier Jahre. Seine Fortschritte waren so rapid, daß er seinen Mitschülern durch einstimmige Zuerkennung des ersten Preises vorgezogen wurde. Nachdem er die Kunstanstalt, welcher er seine Ausbildung verdankte, verlassen hatte, erhielt er sogleich eine Anstellung im Opernorchester, dem er seit dem 1. Januar 1873 angehört. Vier Jahre später wurde er als Lehrer an das Konservatorium, und 1878 als erster Solocellist in die k. k. Hofkapelle berufen. Auch erhielt er den Professortitel. Außer seiner amtlichen Thätigkeit wirkte der sehr beliebte Künstler sowohl in Wien wie auch auswärts als Konzert- und Quartettspieler.

In Betreff Hegyesi's ist auf die ungarischen Violoncellisten zu verweisen.

Als ein älterer Zögling des Wiener Konservatoriums (1835 bis 1839) ist noch Joseph Huber, geb. gegen 1816 in Wien, zu erwähnen. Derselbe ließ sich nach Fétis' Angabe während der Jahre 1836 und 37 in den Konservatoriums-Konzerten hören. Von seinen Violoncellkompositionen erschienen mehrere in Wien.

Eine Reihe trefflicher deutscher Cellisten ging aus dem, im Jahre 1811 eröffneten Prager Konservatorium hervor. An demselben war von 1822 ab als Violoncelllehrer Johann Nepomuk Hüttner thätig, welcher am 1. Januar 1793 geboren wurde. Seine Studien machte er bei J. Zimmermann. Nach Absolvirung derselben wirkte Hüttner zunächst im Orchester des Pester Theaters

Digitized by Google

mit. Zwei Jahre später ging er nach Lemberg. Von dort aus unternahm er 1820 eine Kunstreise in Polen und Rußland, worauf er ans Prager Konservatorium berufen wurde. Zugleich übertrug man ihm die Stelle des ersten Cellisten am dortigen Theater. Sein Spiel zeichnete sich durch bedeutende Gewandtheit und delikaten Ton aus. Im Adagio war sein Vortrag seelenvoll. Besonders geschätzt wurde Hüttner als Quartettspieler.

Einen vorzüglichen Cellisten bildete Hüttner in seinem Schüler Franz Hegenbarth, geb. am 10. Mai 1818 zu Gersdorf in Böhmen. Am 1. Mai 1831 trat er ins Prager Konservatorium und besuchte dasselbe bis zum 16. Mai 1837. Die Mittel zu seiner künstlerischen Ausbildung gewährte ihm der Fürst Kinsky. Im Mai 1865 wurde Hegenbarth das Lehramt am Konservatorium zu Prag übertragen, welches bis dahin von Moritz Wagner, dem Amtsnachfolger Goltermann's [1]) verwaltet worden war. Er widmete sich demselben bis zu seinem am 20. Dezember 1887 erfolgten Tode.

Außer mehreren Kompositionen schrieb Hegenbarth auch eine Violoncellschule, doch ist nichts von alledem veröffentlicht. Unter seinen Zöglingen zeichneten sich aus: Lang, Grünfeld und Wihan.

Anton Lang, geb. am 10. November 1850 in Karlsbad, trieb vom zehnten Jahre an Klavier- und Violinspiel, entschied sich aber mit dreizehn Jahren für das Violoncell. 1865 wurde er Hegenbarth's Schüler im Prager Konservatorium. Nachdem die Lehrzeit vorüber war, wirkte Lang als Solospieler in verschiedenen Konzertorchestern mit. Seit 1877 gehört er der großherzogl. Kapelle in Schwerin als erster Cellist mit dem Titel eines Kammervirtuosen an.

Heinrich Grünfeld, geb. am 21. April 1855 in Prag, besuchte das dortige Konservatorium, und genoß auf demselben Hegenbarth's Unterricht. 1873 wurde er Solocellist an der komischen Oper in Wien. Diese Stellung bekleidete er zwei Jahre. 1876 wandte er sich nach Berlin. Dort ist er als Lehrer seines Instrumentes thätig. Von Zeit zu Zeit unternahm er mit seinem Bruder Alfred erfolgreiche Konzertreisen in Deutschland, Rußland und

1) S. dens. S. 136 d. Bl.

Digitized by Google

Österreich. Überall fand sein schöner Ton und sein geschmackvoller Vortrag Anerkennung. 1887 erhielt er den Titel als königl. preußischer Hofsolist.

Hans Wihan, geb. am 5. Juni 1855 zu Politz in Böhmen, ist gleichfalls Zögling des Prager Konservatoriums, welches er von 1868 bis 1873 besuchte. Nach Absolvirung desselben studirte er noch zeitweilig unter Davidow's Leitung. Seine vorzüglichen Leistungen verschafften ihm die Stellung eines ersten Solocellisten in der Münchener Hofkapelle, die er acht Jahre mit Ehren versah. Im Frühjahr 1888 wurde er als Nachfolger seines Lehrers Hegenbarth zum Professor des Violoncellspiels am Prager Konservatorium ernannt.

Ferner ist als Schüler Hüttner's Selmar Bagge, geb. am 30. Juni 1823 in Koburg[1]), zu nennen. Er erhielt seine künstlerische Ausbildung vom Jahre 1837 ab im Prager Konservatorium, und wurde 1853, nachdem er noch einen Kompositionskursus bei Simon Sechter durchgemacht, Lehrer der Theorie am Wiener Konservatorium. Aus dieser Stellung schied er im Jahre 1855 aus, und war von da ab hauptsächlich literarisch thätig, bis er 1868 nach Basel als Direktor der dortigen Musikschule berufen wurde.

Unter Hüttner's Zöglingen befindet sich auch ein kunstgeübter Dilettant. Es ist Joseph Edler von Portheim, geb. am 6. Januar 1817 zu Prag. Derselbe hat sich lange Jahre um das Musikleben seiner Vaterstadt durch die eifrige Pflege der Kammermusik nicht nur in seinem gastfreien, von einheimischen und auswärtigen Künstlern vielbesuchten Hause, sondern auch außerhalb desselben verdient gemacht. Seit Gründung des Prager Kammermusikvereins (1876) steht er an der Spitze dieses Unternehmens, dem er unabläßig seine Fürsorge widmet.

Drei weitere, an dieser Stelle noch zu berücksichtigende Schüler des Prager Konservatoriums sind: Ebert, Cabisius und Popper. Sie genossen sämmtlich den Cellounterricht Joh. Auguſt

---

1) Fétis giebt irrthümlich an, daß Bagge gegen 1815 in Böhmen geboren wurde.

Digitized by Google

Jul. Goltermann's[1]), welcher von 1850—1862 als Nachfolger Träg's Lehrer an der genannten Kunstanstalt war. (S. S. 136 d. Bl.)

Ludwig Ebert, geb. am 13. April 1834 zu Schloß Kladrau in Böhmen, begann frühzeitig im Hause seines Vaters, welcher fürstl. Windischgrätz'scher Rentmeister war, seine Musikübungen, und wurde 1846 nach Prag zum Besuch des dortigen Konservatoriums geschickt. Anfänglich genoß er den Unterricht Träg's. Als dieser aber nach Wien ging, studirte Ebert noch zwei Jahre unter Goltermann's Leitung. Vom Herbst 1852 bis Ostern 1854 war er dann Cellist an der Oper in Temesvar, worauf er als erster Vertreter seines Instrumentes für die Oldenburger Hofkapelle engagirt wurde, in der er bis zum Jahre 1874 wirkte. Vom Großherzog durch Verleihung des Konzertmeistertitels ausgezeichnet, folgte Ebert in demselben Jahr noch dem an ihn ergangenen Ruf als erster Cellist des Kölner Gürzenich-Orchesters und als Lehrer des Konservatoriums der rheinischen Metropole. In dieser Stellung blieb er bis zum 1. April 1888. Gegenwärtig lebt Ebert in Wiesbaden, wo er sich der Lehrthätigkeit widmet. An Kompositionen veröffentlichte er „Vier Stücke" für Violoncell und Klavier in Form einer Sonate (op. 3) und drei Charakterstücke (op. 7).

Julius Cabisius, geb. am 15. Oktober 1841 zu Halle an der Saale, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Während der Jahre 1855—61 studirte er unter Goltermann auf dem Prager Konservatorium. Hierauf war er Mitglied der Hofkapellen zu Löwenberg und Meiningen. Von letzterem Orte wurde er 1877 als erster Violoncellist in die königl. Kapelle zu Stuttgart berufen.

David Popper, geb. am 18. Juni 1845 oder 1846 in Prag, erwarb sich, nachdem er das Konservatorium seiner Vaterstadt absolvirt hatte, auf seinen Kunstreisen, die im Jahre 1863 ihren Anfang nahmen, bald einen bedeutenden Ruf als vorzüglicher, virtuosisch gebildeter Solospieler. Sehr gefeiert wurde er 1865 auf dem Karls-

1) Nicht zu verwechseln mit dem später zu erwähnenden Georg Eduard Goltermann.

Digitized by Google

ruher Musikfest, und 1867 in Wien, wo er von 1868 an als erster Cellist bei der kaiserlichen Oper engagirt wurde. 1873 gab er diese Position auf, um mit seiner Gattin, der berühmten Klaviervirtuosin Sophie Menter, Konzerttouren zu unternehmen, die ihn nach Deutschland, Frankreich, England und Rußland führten. Gegenwärtig ist er Lehrer am Konservatorium zu Pest. Popper's Spiel zeichnet sich durch höchst saubere und äußerst gewandte Technik, sowie durch feinsinnige und graziöse Vortragsweise aus. An Cellokompositionen veröffentlichte er zwei Konzerte (op. 8 und 24), zwei Suitenwerke (op. 16 und 50), sowie eine ansehliche Reihe von kleineren Salonstücken, die sich großer Beliebtheit bei den Cellisten erfreuen.

In Berlin fand, wie wir sahen, eine Beeinflussung von Seiten Frankreichs durch die Gebrüder Duport[1]) statt. Doch wurde dieselbe infolge der politischen Ereignisse der Jahre 1806 und 1807, unter denen Preußen so sehr zu leiden hatte, wieder nahezu gänzlich paralysirt, zumal Louis Duport bei Ausbruch des von Napoleon Bonaparte heraufbeschworenen Krieges (1806) nach Frankreich zurückkehrte, und sein älterer Bruder, welcher sich bei seinem vorgerückten Alter ohnehin nicht mehr viel mit dem Cellospiel befaßt haben dürfte, zu derselben Zeit in den Ruhestand trat. Dennoch ist es möglich, und sogar wahrscheinlich, daß der Violoncellist

Johann Friedrich Kelz, geboren am 11. April 1786 zu Berlin, wenn auch nicht gerade seiner regelmäßigen Lehre, so doch seiner gelegentlichen Berathung theilhaftig wurde[2]).

Die ersten Lehrjahre brachte Kelz beim Stadtmusikus Fuchs zu,

---

1) Auch die beiden Mara (Vater und Sohn) hatten Bedeutung für das Violoncellspiel in Berlin, doch nicht so große, wie die Gebrüder Duport. Über den älteren und jüngeren Mara ist das Erforderliche bei Besprechung der böhmischen Violoncellisten mitgetheilt.

2) Fétis bestreitet dies, indem er sagt: „Die deutschen Biographen Kelz' behaupten, er (Kelz) sei von Duport berathen worden, aber dies ist ein Irrthum, denn zu dieser Zeit (um 1811) war Duport nicht mehr in Berlin." Dies könnte nur auf Louis D. bezogen werden, denn sein Bruder blieb bis zum Tode in Preußens Hauptstadt.

Digitized by Google

unter dessen Anleitung er sich mit beinahe allen Tonwerkzeugen beschäftigte, von denen ihn am Meisten das Violoncell anzog. Auf diesem Instrument förderte ihn weiterhin sein Onkel Ad. Friedrich Milke, welcher selbst ein nicht übler Cellist war. Derselbe sorgte auch für sein Unterkommen in der Kapelle des Prinzen Friedrich August von Braunschweig-Öls, der er von 1801 ab vier Jahre hindurch angehörte. Als dieser Fürst 1805 gestorben war, kehrte Kelz nach Berlin zurück, und wurde 1811 zum königl. Kammermusiker ernannt. 1857 trat er in den Ruhestand, und im Januar 1862 starb er. Als Lehrer seines Instrumentes soll er sehr gesucht gewesen sein. Seine Kompositionen, deren Zahl sich angeblich auf ungefähr dreihundert beläuft, sind oberflächlicher Art, und längst der Vergessenheit anheimgefallen.

Ungleich bedeutender als Kelz war im Violoncellspiel Moritz Ganz, welcher im Jahre 1804 zu Mainz geboren wurde, und die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater erlernte. Im Violoncellspiel förderte ihn weiterhin der böhmische Cellist Johann Stiastny, der sich damals in Frankfurt a. M. aufhielt. Dann wirkte Ganz im Mainzer Orchester mit, bis er 1826 als erster Violoncellist in die Berliner Kapelle berufen wurde. Während seiner dortigen künstlerischen Thätigkeit unternahm er in den Jahren 1833 und 1837 Kunstreisen nach Paris und London. In Anerkennung seiner Leistungen erhielt er vom König von Preußen den Konzertmeistertitel. Sein Spiel, welches von gediegener Durchbildung zeugte, war künstlerisch abgerundet, und machte einen in jeder Beziehung vortheilhaften Eindruck, ohne doch zu elektrisiren. Er starb am 22. Januar 1868. Seine Kompositionen sind anspruchslos und bestehen in Konzerten, Duetten und Variationen.

Unter den von Ganz ausgebildeten Schülern sind die bemerkenswerthesten: Rietz, Lotze, Giese und Klietz.

Julius Rietz, geboren am 28. Dezember 1812 zu Berlin, hatte außer Ganz auch Bernhard Romberg für eine kurze Zeit zum Lehrer, und entwickelte sich so rasch, daß er schon als sechzehnjähriger Jüngling in das Orchester des Königsstädtischen Theaters seiner Vaterstadt eingereiht wurde. Sechs Jahre später wandte er sich nach

Digitized by Google

Düsseldorf, wirkte an dem dortigen, von Immermann geleiteten Theater neben Mendelssohn als zweiter Dirigent, übernahm bei dessen Rücktritt vom Theater die alleinige Leitung der Oper, und wurde 1836, als Mendelssohn dem Ruf nach Leipzig folgte, auch städtischer Musikdirektor. Dieses Amt bekleidete er bis 1847, in welchem Jahre er nach Leipzig übersiedelte, um als Kapellmeister am dortigen Theater zu wirken. In Leipzig wuchs seine Thätigkeit, da er nicht allein die Direktion der Singakademie, sondern 1848 auch die Leitung der Gewandhauskonzerte und den Kompositionsunterricht am Konservatorium übernahm, so sehr an, daß er sich genöthigt sah, das Cellospiel mehr und mehr zu vernachlässigen. Zwar betheiligte sich Rietz während des Jahres 1849 noch mitwirkend an einzelnen der regelmäßigen Abonnements-Quartette des Gewandhauses, doch trat er als Solospieler nicht mehr auf. In Dresden, wohin Rietz 1860 als Hofkapellmeister ging, stellte er das Cellospiel fast gänzlich ein. Nur in Privatkreisen ließ er noch dann und wann sein Instrument erklingen, da seine Zeit durch die amtliche Thätigkeit, sowie durch die ihm übertragene Leitung des Dresdener Konservatoriums, und durch die redaktionelle Thätigkeit bei den von Breitkopf und Härtel veranstalteten Gesammtausgaben der Werke unserer klassischen Tonmeister vollauf in Anspruch genommen war. Inmitten seiner vielseitigen künstlerischen Thätigkeit rief ihn am 12. September 1877 der Tod ab.

Rietz' Violoncellspiel war von tüchtiger, einfach würdiger Art, und bewegte sich durchaus innerhalb der Grenzen des gediegenen Musikerthums. Seine Cellokompositionen bestehen in zwei Konzerten und einer Fantasie mit Orchesterbegleitung. Letztere trug er am 15. Februar 1844 im Gewandhauskonzert zu Leipzig vor.

Wilhelm Lotze, geb. am 17. Januar 1817 zu Berlin, erlernte die Anfangsgründe des Cellospiels beim königl. Kammermusikus Töpfer († 1865), und hatte dann noch Ganz zum Lehrer. 1837 erhielt er die Anstellung in der königl. Kapelle seiner Vaterstadt, und von 1838—1852 gehörte er zu dem vortrefflichen Zimmermann'schen Streichquartett. Lotze wurde 1872 pensionirt.

Joseph Giese, geb. am 24. November 1821 in Koblenz

Digitized by Google

am Rhein, unternahm, nachdem er den Ganz'schen Unterricht längere Zeit genossen, Kunstreisen durch Frankreich und die Schweiz, und ließ sich dann in Haag nieder, wo er Lehrer an der königl. Musikschule und erster Violoncellist am französischen Theater wurde. Er hat zahlreiche Schüler gebildet. Unter diesen sei nur sein Sohn

Fritz Giese genannt, welcher am 2. Januar 1859 in Haag geboren wurde. Mit zehn Jahren war er so weit, daß er das zweite Konzert von Romberg öffentlich spielen konnte. Seine Studien vollendete er bei Grützmacher in Dresden und bei Jacquard in Paris. Nachdem er eine Kunstreise durch Schweden und Dänemark gemacht hatte, war er ein Jahr Solist bei dem Amsterdamer Park-Orchester und trat dann als Mitglied in den Mendelssohn-Quintett-Klub von Boston ein. Als Hauptstütze dieses Vereins war er längere Zeit bei den jährlichen Kunstreisen betheiligt, die derselbe in Nordamerika und Australien unternahm. Gegenwärtig lebt er als Solist in Boston.

Der vierte von den oben erwähnten Ganz'schen Schülern, Magnus Kletz, geb. am 29. April 1828 zu Altenkirchen auf der Insel Rügen, begann seine Musikerlaufbahn mit vierzehn Jahren als Lehrling bei dem Greifswalder Stadtmusikdirektor Abel. Nach einjährigem Unterricht auf der Violine und verschiedenen Holz-Blasinstrumenten wurde er zur Erlernung des Violoncells bestimmt, welches er zu seinem Hauptinstrument erwählte. 1848 ging er nach Berlin zum Konzertmeister Ganz, studirte unter dessen Leitung ein Jahr hindurch, und wählte darauf Hamburg zu seinem ständigen Aufenthaltsorte. 1850 wurde er, als Nachfolger Joh. Aug. Jul. Goltermann's, am Stadttheater als erster Cellist angestellt. In dieser Position blieb er 17 Jahre, zugleich Unterricht ertheilend. Dann trat er in das Philharmonische Orchester ein, und wurde Mitbegründer des noch gegenwärtig in Hamburg bestehenden Quartettvereins.

Nächstdem ist als ein bemerkenswerther Berliner Violoncellist Julius Stahlknecht, geb. 17. März 1817 in Posen, zu erwähnen. Als seine Lehrer werden Drews und Wranitzki genannt. Ihre Unterrichtsmethode muß gut gewesen sein, denn schon mit 21 Jahren (1838) war Stahlknecht so weit ausgebildet, daß er in

Digitized by Google

die königl. Kapelle zu Berlin aufgenommen wurde. Er unternahm weiterhin in Gesellschaft seines Bruders Adolph, welcher ein respektabler Violinspieler war, einige Konzertreisen, und gab mit demselben unter Hinzuziehung des Pianisten Karl Albert Löschhorn von 1844 oder 1846 ab längere Jahre hindurch Triosoiréen, die sich großer Beliebtheit beim Berliner Publikum erfreuten. Nach Leopold Ganz' Tode rückte er mit dem Titel „Konzertmeister" in dessen Stelle ein. 1881 wurde er pensionirt. Zum Amtsnachfolger hatte er den Cellovirtuosen Louis Lübeck. An Violoncellkompositionen veröffentlichte er: zwei Konzerte und außerdem einige kleinere Sätze, wie z. B. Divertissements (op. 3), eine Fantasie (op. 6), drei Stücke mit Klavier (op. 8) und eine „Serenade espagnole" (op. 11).

Einen vorzüglichen Cellisten bildete Stahlknecht in Albert Rüdel, welcher am 29. Februar 1840 zu Wittstock (Kreis Ostpriegnitz) geboren wurde, wo sein Vater Stadtmusikdirektor war. Während der Jahre 1859—1867 machte er seine Studien in Berlin bei Stahlknecht. Am 1. Juni 1867 wurde er als königl. Kammermusikus angestellt, und im Jahre 1880 zum Solocellist der königl. Kapelle ernannt. Öfters genoß Rüdel von da ab die Ehre, zur Mitwirkung in den Hofkonzerten herangezogen zu werden. Kaiser Wilhelm I. liebte sein Spiel und gab ihm dies wiederholt durch huldvolle Ansprachen zu erkennen. Als Kompositionen Rüdel's für Violoncell sind zu verzeichnen: Romanze (B-dur), Elegie (D-moll), Introduktion, Andante et Tempo di Valse, vier Fantasiestücke als Konzertsatz, und viele kleine Salonstücke für Schüler. Alle diese Erzeugnisse haben Klavierbegleitung.

Einen erneuten Aufschwung erhielt das Violoncellspiel in Berlin durch die am 1. Oktober 1869 erfolgte Eröffnung der unter Joachim's Leitung stehenden Abtheilung der königl. Hochschule „für ausübende Tonkunst". Anfangs ertheilte der belgische Cellovirtuose Jules Deswert den betreffenden Unterricht an dem genannten Institut. Ihm folgte von 1873—1876 Wilhelm Müller in dieser Funktion. Beide Männer waren aber zu kurze Zeit an der Kunstanstalt thätig, um bedeutende Resultate zu Wege zu bringen. Dies wurde erst durch die Anstellung Hausmann's erreicht, welcher

Digitized by Google

seit dem Jahre 1876 als Lehrer des Violoncellspiels an der Berliner Hochschule wirkt.

Robert Hausmann, geb. am 13. August 1852 zu Rottleberode am Harz, besuchte das Gymnasium in Braunschweig, und genoß daselbst von 1861—1867 zugleich den Violoncellunterricht Theodor Müller's, der ihn ungemein förderte. Hierauf wurde er Eleve der Berliner Hochschule für Musik, und setzte in derselben unter Leitung von Wilhelm Müller, dem Neffen des eben erwähnten Braunschweiger Meisters, sein Studium etwa zwei Jahre hindurch weiter fort. Schließlich ging er zu Piatti, und machte bei diesem in London und später auf seinem Landsitz zu Cadenabbia am Comer-See noch einen Kursus durch.

Kurz darauf nahm Hausmann ein Engagement beim Grafen Hochberg in Schlesien als Cellist des von demselben gebildeten Streichquartetts an, nach dessen Auflösung er 1876 zum zweiten Lehrer des Cellospiels an der Berliner Hochschule für Musik ernannt wurde; drei Jahre später rückte er zum ordentlichen Lehrer auf, und übte von da ab das alleinige Lehramt in seinem Fache aus. 1884 erhielt er in Anerkennung seiner verdienstlichen Wirksamkeit den Professortitel.

Hausmann gehört gegenwärtig zu den vorzüglichsten Repräsentanten seines Instrumentes. Er ist aber nicht allein ein ausgezeichneter Solo-, sondern auch ein musterhafter Quartettspieler, was schon daraus hervorgeht, daß Jos. Joachim ihn zu seinem ständigen Quartettgenossen erwählt hat.

Von Hausmann's bis jetzt herangebildeten Schülern haben sich in besonderer Weise hervorgethan: Roth, Dechert, Prill, Koch und Lüdemann.

Philipp Roth, geb. am 25. Oktober 1853 zu Tarnowitz in Oberschlesien, beschäftigte sich im elterlichen Hause vom achten bis zum zwölften Jahre mit dem Violinspiel, und ging dann erst zum Violoncell über. Nachdem er daheim eine geraume Zeit mit seinen Brüdern dem Quartettspiel obgelegen hatte, wurde er auf der Berliner Hochschule für Musik Wilhelm Müller's und weiterhin Robert Hausmann's Zögling. Zugleich nahm er an den von Joachim

Digitized by Google

geleiteten Unterrichtsstunden im Quartett- und Orchesterspiel Theil, betrieb auch das Kompositionsstudium bei Wilh. Taubert und Woldemar Bargiel. Seit achtzehn Jahren in Berlin ansässig, verließ er die Reichshauptstadt nur, um Konzertreisen zu machen, deren er noch eine vor drei Jahren nach Rußland unternahm. Hauptsächlich widmete er aber seine Kräfte der pädagogischen Wirksamkeit. Roth ist auch in ausgiebiger Weise für die Celloliteratur thätig gewesen. Außer einigen seiner Originalkompositionen veröffentlichte er eine große Reihe verschiedenartiger beliebter Musikstücke im Arrangement für Violoncell und Klavier, sowie eine Violoncellschule nebst einem „Führer durch die Violoncell-Literatur", welch' letzterer auch separat herausgekommen ist[1]). Dieses der Empfehlung werthe Verzeichnis soll bei erneuten Auflagen, die nicht lange auf sich warten lassen dürften, immer weiter fortgeführt und vervollständigt werden.

Hugo Dechert, geb. am 16. September 1860 in Potschappel bei Dresden, erhielt von seinem Vater, welcher Musiker ist, mit sechs Jahren Anleitung im Violin-, und vom zehnten Jahre ab im Cellospiel. Bis 1875 genoß er dann den Unterricht des Kammermusikers Heinrich Tietz in Dresden. Nun begann Dechert's praktische Wirksamkeit. Zunächst war er ein Jahr als erster Cellist beim Orchester des Belvedere auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden engagirt, und hierauf, nach einigen Konzertausflügen in Sachsen und Schlesien, auch bei einem Konzertorchester zu Warschau. 1877 führte sein Weg ihn nach Berlin. Dort hatte er das Glück, durch Erlangung eines Stipendiums, sowie durch den Genuß des freien Unterrichts in der Hochschule für Musik, unter Leitung Rob. Hausmann's seine Studien fortzusetzen und zu vollenden. Seit 1881 gehört er der königl. Kapelle zu Berlin an. Daneben ist er als geschätzter Konzert- und Quartettspieler, sowie als Lehrer thätig.

Paul Prill, geb. am 1. Oktober 1860 zu Berlin, empfing von seinem Vater, einem königl. preuß. Militärkapellmeister, die erste Anleitung, und zwar im Klavier- und Violinspiel. Später übernahm der Musikdirektor W. Handwerg den Klavier-, und der Kammer-

1) Bei Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

musiker W. Sturm den theoretischen Unterricht. Daneben befaßte sich Prill noch mit der Erlernung des Cornet à piston bei seinem Vater. Erst in seinem 17. Jahre, nachdem er mit seinen Geschwistern unter Führung seines Vaters in Deutschland und Rußland konzertirt hatte, ging sein stets gehegter Wunsch, sich dem Violoncellspiel widmen zu dürfen, in Erfüllung. Hierbei war ihm der Kammermusiker Mahnecke behilflich, indem er ihm unentgeltlichen Unterricht ertheilte. In Zeit von neun Monaten schon war er so weit auf dem Violoncell vorgeschritten, daß er nach vorangegangenem Probespiel als Freischüler in die Hochschule für Musik aufgenommen wurde. Er besuchte dieselbe vier Jahre hindurch, und trat dann in die sogenannte, von W. Bargiel geleitete Meisterklasse über, um sich noch im theoretischen Fache zu vervollkommnen, genoß aber zugleich auch den Unterricht Hausmann's weiter. Bald fand er Anstellung als Solocellist in der Berliner Symphoniekapelle, sowie im Orchester der italienischen Oper. Von Anfang September 1882 bis Ende April 1885 wirkte er als Solocellist im Bilse'schen Orchester mit. Eine derartige Thätigkeit genügte ihm auf die Dauer nicht: er strebte höher, und wünschte sich dem Direktionsfach zu widmen. Nachdem Bilse sein Orchester aufgelöst hatte, fand er ein Engagement als Dirigent am Belle-Alliance-Theater in Berlin. Zeitweise fungirte er auch als Kapellmeister am dortigen Wallnertheater. Indessen hatte diese Thätigkeit nicht die gehoffte Folge, da keine Aussicht auf eine künstlerisch lohnendere Direktionsthätigkeit vorhanden war. Dies bestimmte Prill, die ihm dargebotene Stelle als Solocellist an der deutschen Oper zu Rotterdam anzunehmen. Wurde ihm daneben auch die Annehmlichkeit geboten, als Konzertspieler in und außerhalb Rotterdams aufzutreten, so verlor er doch sein Ziel in Betreff der Dirigentenlaufbahn dabei nicht aus den Augen. Sein Wunsch wurde erfüllt, denn seit einiger Zeit ist er zweiter Kapellmeister an der Rotterdamer Oper.

Friedrich Koch, einer bekannten Berliner Malerfamilie entstammend, wurde am 3. Juli 1862 geboren, und begann seine Musikübungen im 11., das Violoncellspiel aber erst im 14. Jahre. Von 1879—82 besuchte er die königliche Hochschule für Musik, und war

Digitized by Google

ſpeziell Schüler Hausmann's, ſowie Succo's und Bargiel's in der Theorie und Kompoſition. Im Sommer 1883 wurde er nach abgelegtem Probeſpiel zum königl. Kammermuſikus ernannt. 1886 begründete er mit dreien ſeiner Genoſſen ein Streichquartett, welches ſich binnen kurzer Zeit eine geachtete Stellung im Berliner Muſikleben erworben hat. Von Koch's Cellokompoſitionen ſind bis jetzt nur zwei als op. 1 und 2 im Druck erſchienen.

Otto Lüdemann, geb. am 7. September 1864 zu Bernkaſtel a. d. Moſel, war, nachdem ſein Vater ihn dafür vorbereitet hatte, von 1876—80 der Schüler Ebert's im Kölner Konſervatorium, dem er auch einen Theil ſeiner ſonſtigen künſtleriſchen Ausbildung verdankt. Zu Anfang 1880 bezog er die Berliner Hochſchule für Muſik, und wurde auf derſelben außer dem obligatoriſchen Unterricht im Klavierſpiel ſowie in der Theorie der Lehre Hausmann's bis 1883 theilhaftig. In dieſem Jahre betheiligte er ſich an dem, zur Beſetzung einer vakanten Celliſtenſtelle in der königl. preuß. Kapelle ausgeſchriebenen Konkurrenzſpiel, welches ſo gut ausfiel, daß er im Herbſt des Jahres 1884 ſeine Ernennung zum königl. Kammermuſiker erhielt. Außer ſeiner amtlichen Thätigkeit wurde er von ſeinem Lehrmeiſter Hausmann zu deſſen Stellvertreter in der Hochſchule für Muſik auserſehen, und auch damit beauftragt, die noch weniger vorgeſchrittenen Celloſchüler derſelben für die oberen Klaſſen vorzubereiten, — ein Beweis, wie ſehr ſeine Leiſtungen geſchätzt werden.

Andere, der älteren und neueren Zeit angehörende Berliner Violoncelliſten ſind Griebel und Espenhahn.

Julius Griebel, geb. am 25. Oktober 1809 zu Berlin, erlernte bei ſeinem Vater, welcher Fagottiſt in der dortigen königl. Kapelle war, das Celloſpiel. Als Max Bohrer[1]) derſelben angehörte, erhielt er auch von dieſem noch einigen Unterricht. Zu Anfang des Jahres 1827 wurde Griebel in die königl. Kapelle aufgenommen, zu deren Solocelliſt er neben Ganz aufſtieg. Während der Jahre 1835—1841 unternahm er erfolgreiche Kunſtreiſen nach Holland, und weiterhin beſuchte er auch Dänemark. Als Kammermuſikſpieler

1) S. denſ. S. 88 d. Bl.

Digitized by Google

fand er Gelegenheit, sich in dem Zimmermann'schen Streichquartett auszuzeichnen, dessen ständiger Cellist er seit 1835 mehrere Jahre hindurch war. Er starb 1865.

Sein Zögling Hermann Jacobowsky, geb. am 19. Oktober 1846 in Neustrelitz, erhielt während der Schulzeit von seinem Vater, welcher Klarinettist der mecklenburg-strelitzer Hofkapelle war, Anleitung im Klavierspiel. Mit 16 Jahren entschied er sich für den Künstlerberuf, wählte zu seinem Instrument das Violoncell, und ging nach Berlin, um bei Griebel Unterricht zu nehmen. Gleichzeitig wurde Rich. Wuerst sein Lehrer in der Theorie. 1864 trat Jacobowsky als Solocellist in die Liebig'sche „Symphoniekapelle". Daneben war er als Accessist in der königl. Kapelle thätig. Sechs Jahre später wurde er nach Jassy als Lehrer des Cellospiels an die dortige Musikschule berufen. Als aber bald darauf der deutsch-französische Krieg ausbrach, mußte er zu den Fahnen eilen, und machte den Feldzug mit. Nach Beendigung desselben erhielt er die ihm schon 1868 infolge eines glücklichen Probespiels verheißene Anstellung als Kammermusiker in der königl. Kapelle.

Jacobowsky hat sich nicht nur als Solospieler, sondern auch durch seine Mitwirkung in den Trioſoiréen, bei welchen er gemeinschaftlich mit Hans Bischoff und Waldemar Meyer betheiligt ist, vortheilhaft bekannt gemacht. Außer einigen Salonstücken für Violoncell, veröffentlichte er „Tonleiterübungen in fünf Stufen" und 22 Elementarübungen in der ersten Lage.

L. Espenhahn, geb. zu Sandersleben, war zunächst Mitglied der Dessauer Hofkapelle, trat aber 1837 als Accessist in die königl. preuß. Kapelle hinüber, nachdem er sich in Berlin als Solospieler hatte hören lassen. Doch blieb er noch nicht dauernd in dieser Stellung, sondern folgte einer Einladung zur Mitwirkung in der Hauskapelle des russischen Fürsten Narischkin. Nach dem Tode desselben wurde er wieder in die Berliner Kapelle aufgenommen. Seit 1852 gehörte er dem Zimmermann'schen Streichquartett als Nachfolger Griebel's an. Auch als Lehrer war er in Berlin vielfach thätig. Espenhahn starb dort im Jahre 1879.

Für München war während des ersten Viertels unseres Jahr-

Digitized by Google

hunderts der Hauptrepräsentant des Violoncellspiels Philipp Moralt[1]). Er gehörte einer begabten baierischen Musikerfamilie an, deren Mitglieder in der Münchener Hofkapelle angestellt waren. Diese Familie besaß in Joseph Moralt noch einen zweiten, jüngeren Cellisten. Über denselben ist Näheres nicht bekannt geworden. Er leistete aber so Gutes, daß er im Leipziger Gewandhauskonzert am 21. Januar 1847 zum Solospiel zugelassen wurde. Größere künstlerische Bedeutung hatte jedenfalls

Joseph Menter, welcher seine Ausbildung durch den älteren der beiden soeben erwähnten Moralts erhielt. Geb. am 19. Januar 1808 in dem baierischen Orte Daudenkofen bei Landshut, begann er, wie so viele seiner Kollegen, mit der Violine, gab dieselbe aber bald auf, um zum Violoncell überzugehen. Kaum hatte er das 21. Lebensjahr zurückgelegt, so fand er in der hohenzollern-hechingenschen Kapelle Anstellung. 1833 erfolgte seine Berufung nach München. Der dortigen Kapelle gehörte er bis zum Tode an, welcher ihn am 18. April 1856 abrief. Menter — er ist der Vater der bekannten Klaviervirtuosin desselben Namens — machte sich außerhalb seines Wirkungskreises durch Kunstreisen in Deutschland, Österreich, Holland, Belgien und England, sowie auch durch mehrere Cellokompositionen bekannt, von denen einige erst nach seinem Ableben veröffentlicht wurden.

Menter hat mehrere gute Cellisten gebildet. Unter denselben gilt als der beste:

Hippolyt Müller. Er wurde am 16. Mai 1834 zu Hildburghausen geboren, und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Seine Entwickelung war eine so rapide, daß er schon mit elf Jahren öffentlich als Solist auftreten konnte. Zur weiteren Ausbildung wurde er Menter überwiesen. Dieser gab ihm den Meistergrad. 1854 trat Müller als erster Cellist in die Münchener Hofkapelle. Zugleich übernahm er auch das Lehramt am dortigen königl. Konservatorium. Am 23. August 1876 starb er in München. Sein Schüler

1) S. dens. S. 88 d. Bl.

Digitized by Google

Gebhard Graf, seit 14 Jahren erster Violoncellist in der herzogl. Kapelle zu Braunschweig, geb. am 4. Februar 1843 zu Waal bei Buchloe in Baiern, besuchte von seinem 15. Jahre ab das königl. Konservatorium in München, wurde nach vier Jahren aus demselben mit dem Zeugnis der Reife entlassen, und konzertirte darauf in Hamburg, Warschau, Amsterdam, Frankfurt und München. Weiterhin war er sechs Jahre als Solocellist in der fürstl. Kapelle zu Sondershausen thätig, wirkte dann im Bilse'schen Orchester ein Jahr als erster Cellist mit, und nahm nach Ablauf desselben ein Engagement in der großherzogl. Kapelle zu Strelitz an. Von dort wurde er nach Braunschweig berufen.

Ein vorzüglicher Zögling Menter's ist auch Ferdinand Büchler, geb. am 17. März 1817 zu Darmstadt, wo sein Vater großherzogl. Kammermusiker war. Zum ersten Cellolehrer hatte er den Darmstädter Konzertmeister August Daniel Mangold, geb. am 25. Juli 1775 in Darmstadt. Derselbe war auf seinem Instrument ein ausgezeichneter Künstler aus der Romberg'schen Schule, und gehörte der Darmstädter Kapelle von 1814 bis zu seinem Tode an, welcher 1842 erfolgte. Büchler brachte es weit unter Mangold's Leitung, ging aber zu seiner Vervollkommnung noch zu Jos. Menter, den er, als derselbe eine Kunstreise nach Wien unternommen hatte, während des Winters 1838—39 in den Münchener Quartett-Soiréen vertrat. Nach Darmstadt zurückgekehrt, fand er in der dortigen Kapelle, der er bereits vor seiner Anwesenheit in München angehört hatte, wieder Anstellung, indem er zum ersten Cellisten derselben ernannt wurde. Ein nicht ganz wieder beseitigtes Armleiden entzog Büchler der Öffentlichkeit als Solist, wogegen er als Kammermusikspieler auch weiterhin thätig blieb. 1881 ließ er sich nach 46jähriger Dienstzeit pensioniren.

Seine theoretischen Studien machte Büchler unter Leitung des Darmstädter Kantors Rinck. Sie befähigten ihn, einige Cellokompositionen zu verfassen, welche sich vor anderen vortheilhaft auszeichnen. Besonders ist dies in Betreff seiner fünf Studienwerke der Fall; dieselben sind von bedeutendem pädagogischem Werth, und infolge dessen an mehreren Musikschulen eingeführt. Außerdem

Digitized by Google

schrieb er zwei Stücke für vier Violoncelle, und transskribirte auch drei Stücke aus den Kantaten von Alessandro Stradella. Unter der Presse befinden sich gegenwärtig die Arrangements von 25 Stücken älterer und neuerer Tonmeister mit dem Titel „Bunte Reihe".

Valentin Müller, geb. am 14. Februar 1830 zu Münster in Westfalen, machte seine Studien bei Menter und setzte dieselben 1848 unter Servais in Brüssel fort. Während seines mehrjährigen Aufenthaltes in der belgischen Hauptstadt fungirte er eine Zeitlang als stellvertretender Professor am dortigen Konservatorium. 1858 begab er sich nach Paris und trat an Chevillard's [1]) Stelle in das Maurin'sche Quartett ein. Zehn Jahre später folgte er einem Ruf nach Frankfurt a. M., wo er als Mitglied des Quartetts der Museumsgesellschaft und als Lehrer am Hoch'schen Konservatorium wirkt.

Joseph Werner, geb. am 25. Juni 1837 zu Würzburg, wurde 1852 Eleve des Münchener Konservatoriums, und bildete sich in demselben als Violoncellist unter Menter's Leitung aus. Im Jahre 1867 ging er nach Dresden zu Fr. Grützmacher, um sich mit dessen Unterrichtsmethode näher bekannt zu machen. Nachdem er als Solocellist in der Hofkapelle zu München Anstellung gefunden, wurde er auch Lehrer an der dortigen Musikschule, und erhielt später den Titel eines königl. Kammermusikers und Professors, woraus hervorgeht, daß er sich im Münchener Musikleben einer besonderen Werthschätzung erfreut.

An Kompositionen veröffentlichte Werner ein Quartett für vier Violoncelle, Studien, Etüden, Capricen, Solostücke, ein Heft Stimmungsbilder, sowie ein Lehrwerk mit Klavierbegleitung unter dem Titel: „Praktische Violoncell-Schule". In Betreff derselben bemerkt die Münchener „Allgemeine Zeitung" vom 12. September 1886: „Über diese gänzlich theorielose, d. h. wirklich praktische Schule liegen eine ganze Reihe von Zeugnissen vor von berühmten Fachautoritäten, wie C. Davidow in St. Petersburg, Jos. Rheinberger, Ludwig Abel u. s. w., auch vielfache Empfehlungen (vom baierischen Kultusministerium) und Anerkennungen in den

1) S. denselben unter den belgischen Cellisten.

Digitized by Google

musikalischen Fachzeitschriften. Alle sind darüber einig, daß das vorgenannte Werk nach allen Seiten als bestes Lehrmittel in erster Reihe zu beachten sei." Die Werner'sche Celloschule hat seit ihrem Erscheinen bereits fünf Auflagen erlebt.

Unter den zahlreichen Schülern Werner's mögen hier nur Heinrich Schübel in Karlsruhe, H. Schönchen in München, Emil Herbeck in Petersburg, Frl. Marie Geist und Karl Ebner in München erwähnt werden. Der zuletzt genannte Künstler, geb. am 6. November 1857 in Deggendorf bei München, ist königl. baierischer Kammermusiker, und an den Trioſoiréen betheiligt, welche alljährlich unter Mitwirkung von Bußmayer und Walter in München stattfinden. Seine als op. 5, 6, 8, 9, 10 und 14 veröffentlichten Violoncellkompositionen gehören dem Salon-Genre an.

Einen ausgezeichneten Violoncellisten besaß Meiningen ehedem in Gustav Knoop, welcher 1805 zu Göttingen geboren wurde, und bis 1842 Mitglied der herzogl. Meiningen'schen Kapelle war. Er soll, namentlich in Betreff der Tonschönheit, ein glücklicher Rival Romberg's gewesen sein. Man erzählt von ihm, er habe sich lediglich verheirathet, um in den Besitz eines werthvollen Violoncells zu gelangen, welches seiner Frau gehörte. Bald nach der Hochzeit sei er dann mit dem Instrument auf Reisen gegangen, ohne wieder heimzukehren. Thatsache ist, daß Knoop im Jahre 1843 nach Nord-Amerika auswanderte, und am 25. Dezember 1849 in Philadelphia sein Leben endete.

Von Knoop's Schülern sind zwei namhaft zu machen: Grabau und Mollenhauer.

Johann Andreas Grabau, geb. am 19. Oktober 1809, hatte, nachdem er Knoop's Unterricht genossen, noch eine Zeitlang Fr. Kummer zum Lehrer. Er wählte Leipzig zu seinem ständigen Wohnsitz, war aber dort berufsmäßig nur bis zu seiner Verheirathung thätig, die ihm die Möglichkeit gewährte, Musik zu seinem Vergnügen treiben zu können. Doch blieb er bis zu seinem Tode, welcher im August 1884 erfolgte, Mitglied des Gewandhaus-Orchesters. Grabau befaßte sich weniger mit dem Solo- als mit dem Quartettspiel, in welchem er sehr Schätzbares leistete.

Digitized by Google

Heinrich Mollenhauer, geb. am 10. September 1825 zu Erfurt, wurde seit seinem vierten Lebensjahre zum Klavier- und Violinspiel angeleitet, und machte mit seinen beiden Brüdern unter Leitung des Vaters bereits als halberwachsener Knabe eine Kunstreise durch Deutschland. Später widmete er sich unter Knoop's Leitung mit gutem Erfolg dem Violoncellspiel. Mollenhauer gehörte von 1853 ab drei Jahre der königl. Kapelle zu Stockholm an, und wandte sich dann nach New-York. Nachdem er die nordamerikanischen Staaten als Konzertgeber bereist hatte, ließ er sich 1867 in Brooklyn bei New-York nieder, und gründete dort eine Musikschule.

Vorzügliches leistete im Bereich der Kammermusik der Cellist des ehedem hochberühmten Müller'schen Streichquartetts, welcher mit Vornamen Theodor hieß. Er wurde am 27. September 1802 in Braunschweig geboren, und starb dort am 22. Mai 1875. Man bezeichnete ihn als die eigentliche Seele des mit seinen Brüdern Karl (I. Violine), Georg (II. Violine) und Gustav (Bratsche) lange Jahre hindurch gepflegten Quartettbundes, dessen Glanzzeit in die Jahre 1831—1855 fällt. Während dieser Zeit unternahmen die Gebrüder Müller ruhmgekrönte Kunstreisen in Deutschland, Holland, Dänemark und Rußland. Auch in Paris ließen sie sich hören.

Bekanntlich erlebte das Müller'sche Streichquartett seine Fortsetzung durch die Söhne Karl's, des ältesten der so eben erwähnten Brüder, welcher als Konzertmeister der herzogl. braunschweigischen Kapelle angehörte. Der Violoncellist des jüngeren Quartettverbandes war

Wilhelm Müller, geboren am 1. Juni 1834 in Braunschweig. Zum Lehrer hatte er seinen Onkel Theodor. Nachdem er mit seinen Brüdern in der Meininger Kapelle, sowie in Wiesbaden und Rostock thätig gewesen war, trat er 1873 als Solocellist in die Berliner Hofkapelle und übernahm zugleich den Cellounterricht an der königl. Hochschule für Musik. In dieser Stellung blieb er drei Jahre, worauf er nach Amerika ging. Seitdem fehlen Nachrichten über ihn.

Sein Schüler Eugen Sandow, geb. am 11. September 1856 zu Berlin, beschäftigte sich vom sechsten bis zum achten Jahre

Digitized by Google

unter Leitung seines Vaters mit dem Violinspiel, gab dasselbe aber zu Gunsten des Violoncells auf und erhielt zunächst den königl. Kammermusiker A. Rohne zum Lehrer. 1870 wurde er in die Hochschule für Musik aufgenommen, und war hier von 1873—76 Müller's Zögling. Im April des Jahres 1879 erfolgte seine Anstellung als Kammermusiker in der königl. Kapelle.

Durch vortreffliche Cellisten zeichnete sich seit Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts Hamburg aus. Zunächst ist hier

Johann Nikolaus Prell anzuführen. Er wurde am 6. November 1773 in Hamburg geboren, und machte sich um das dortige Musikleben ganz besonders durch die Veranstaltung von regelmäßigen Quartettakademien verdient. Am 18. März 1849 starb er. Sein Sohn

August Christian Prell erklomm unter Romberg's Leitung, als dessen letzter Schüler er gilt, eine höhere Stufe der Künstlerschaft: ein maßvoll schönes und edles Spiel verlieh seinen Leistungen das Gepräge der Klassizität. Schon mit 12 Jahren konnte er sich öffentlich hören lassen. Vier Jahre später wurde ihm die Anstellung als Kammermusiker in Meiningen zu Theil, und 1824 erhielt er die Berufung nach Hannover als erster Cellist der dortigen königl. Kapelle, welcher er bis zum 1. Februar 1869 angehörte, da er dann in den Ruhestand trat. Er war am 1. August 1805 geboren, und starb am 3. September 1885 in Hanau. Sein schönes Amati-Violoncell ging in den Besitz Fr. Grützmacher's über.

In Georg Eduard Goltermann, geb. am 19. August 1824 zu Hannover, bildete A. Ch. Prell einen ausgezeichneten Cellisten heran. Die letzte Feile erhielt er durch Joseph Menter während seines zweijährigen Aufenhaltes in München (1847—1849). Dort empfing er zugleich von Lachner Kompositionsunterricht. Nachdem er von 1850—52 auf Kunstreisen gewesen war, wurde er Musikdirektor in Würzburg, blieb dort aber nur ein Jahr, da man ihn 1853 als zweiten Kapellmeister an das Frankfurter Theater berief, an welchem er von 1854 ab als erster Kapellmeister thätig

Digitized by Google

war. Goltermann hat sich auch als Tonsetzer für sein Instrument hervorgethan. Für das Violoncell schrieb er außer sieben Konzerten eine ziemlich große Reihe von Salonstücken, die theilweise zu großer Beliebtheit gelangten.

Zwei andere namhafte Hamburger Cellisten sind die Gebrüder Lee. Der ältere, mit Vornamen Sebastian, wurde am 24. Dezember 1805 in Hamburg geboren, und genoß seine Ausbildung durch Prell, den Vater. Mit 25 Jahren machte er in seiner Vaterstadt sowie in Leipzig seine ersten Debüts als Solospieler und unternahm darauf eine Reise über Kassel und Frankfurt nach Paris, wo er im April 1832 eintraf. Dort ließ er sich mit Beifall im „Théâtre italien" hören. 1836 trat er in London auf und begab sich dann wieder nach Paris, um als Solocellist im Orchester der großen Oper mitzuwirken. Dieser Thätigkeit widmete er sich von 1837—1868, worauf er wieder nach Hamburg zurückkehrte. Er starb dort am 4. Januar 1887. Seb. Lee hat eine beträchtliche Reihe von Kompositionen für sein Instrument veröffentlicht. Darunter befinden sich Divertissements, Fantasien, Variationen, Etüden u. s. w., sowie eine große Anzahl leichterer und schwierigerer Duetten, von denen vier Hefte unter dem Titel: „Ecole du Violoncelliste à l'usage du Conservatoire de Paris" gedruckt wurden.

Zwei erwähnenswerthe Schüler Seb. Lee's sind Böckmann und Bieler.

Ferdinand Böckmann, geb. am 28. Januar 1843 zu Hamburg, genoß Lee's Unterricht, nachdem Magnus Kletz[1]), der damalige erste Cellist am Hamburger Stadttheater, sein Lehrer gewesen war. Im Herbst 1861 fand er Anstellung in der Dresdener Hofkapelle, und war dann auch noch eine Zeitlang Kummer's Zögling. Böckmann ist ein tüchtiger Violoncellist, der sich durch die Herausgabe alter Violoncellmusik in weiteren Kreisen bekannt machte.

August Bieler, geb. am 9. Mai 1863 zu Hamburg, begann sein Cellostudium bei Lee im 14. Jahre, und setzte es in Leipzig,

1) S. dens. S. 169.

Digitized by Google

wohin er im Januar 1879 ging, bei Karl Schröder[1]) fort. Zu Ostern 1881 wurde er in die fürstl. Sondershausener Kapelle aufgenommen, deren erster Cellist er seit 1885 ist. Zugleich ertheilt er den Unterricht auf seinem Instrument am fürstl. Konservatorium in Sondershausen. Bieler, im Besitze einer bedeutenden Technik, hat sich ebenso sehr als Solo-, wie als Quartettspieler ausgezeichnet. Sein Ton ist kräftig und energisch, dabei aber geschmeidig und singend, seine Vortragsweise ausdrucksvoll und echt musikalisch.

Lee's jüngerer Bruder Louis, dem man eine große Gewandtheit in der Bogenführung nachrühmt, wurde 1819 zu Hamburg geboren. Auch er unternahm viele Reisen, auf denen er sich namentlich in Leipzig, Kassel, Frankfurt, Paris und Kopenhagen hören ließ. Er veröffentlichte und schrieb auch wohl nur wenige Cellokompositionen, unter denen die „Trois Pièces gracieuses“ mit Klavierbegleitung hervorzuheben sind.

Endlich ist noch als ein geschätzter Violoncellist Hamburgs Albert Gowa zu erwähnen, der seine Asbildung in der Leipziger Musikschule genoß, auf dem Violoncell speziell aber noch der Unterweisung Fr. Grützmacher's und Davidow's theilhaftig wurde. Er machte sich durch sein öffentliches Auftreten nicht nur in deutschen Städten, sondern auch in Kopenhagen und London vortheilhaft bekannt, nahm von 1867—68 ein Engagement bei der philharmonischen Gesellschaft seiner Vaterstadt an, folgte nach Ablauf desselben einem Ruf als Solocellist an den Bückeburger Hof, und kehrte dann wieder nach Hamburg zurück, wo er noch lebt und wirkt. Geboren wurde er am 14. April 1843.

Andere deutsche Violoncellisten der Neuzeit von Distinktion sind: Ripfel, Groß, Bockmühl, Nerruda und Alwin Schröder.

Karl Ripfel war ein Sonderling, und dazu in seiner Jugend ein sogenanntes Klavier-Wunderkind, bis der badenser Minister de Touche ihn überredete, sich dem Cellospiel zu widmen, und ihm auch selbst Anleitung dazu gab. Er brachte es sehr weit in technischer Beziehung, war aber so nervös, daß er sich, ausgenommen seine

1) S. dens. S. 153.

Digitized by Google

Jünglingsjahre, niemals dazu entschließen konnte, öffentlich aufzutreten. Seine Vortragsweise soll bizarr gewesen sein. Dabei war er ein ausgezeichneter Orchesterspieler; von einem seltenen Gedächtnis unterstützt, konnte er seine Cellopartie in der Oper auswendig spielen, als ihm einmal sein Kollege nicht das Blatt in der Stimme umwenden wollte. Dem Frankfurter Theaterorchester gehörte er 45 Jahre an. Sein Grab hat die Inschrift: „Carl Ripfel aus Mannheim, gest. d. 8. März 1876 im Alter von 77 Jahren." Hiernach müßte er im Jahre 1799 geboren worden sein. In den „Signalen für die musikalische Welt"[1]) vom 19. März 1876 ist Folgendes über ihn zu lesen: „Obschon in weiten Kreisen unbekannt, wurde er schon von Bernhard Romberg als der größte Techniker seines Instrumentes gepriesen, welches er bis zuletzt fast Paganinisch zu bemeistern wußte."

Ripfel war auch Komponist, hat aber niemals etwas von seinen Tongebilden herausgegeben. Als der Violinvirtuose Jean Becker ihn einst bat, ihm einige seiner Streichtrios zu überlassen, wurde er in schroffer Weise abgewiesen.

Johann Benjamin Groß, geb. zu Elbing am 12. September 1809, kam in jungen Jahren nach Berlin, um sich dort dem Studium des Cellospiels zu widmen, unter wessen Leitung, ist unbekannt. Nicht lange währte es, so fand er Anstellung im Orchester des Königstädter Theaters, welche er 1831 wieder aufgab. Nun wandte er sich nach Leipzig, ließ sich dort mehrfach, auch im Gewandhauskonzert öffentlich hören, und trat 1833 in das Liphardt'sche Streichquartett in Dorpat, an dessen Spitze Ferdinand David stand. 1835 wurde er als erster Cellist für das kaiserl. Theater in Petersburg gewonnen, in welchem er bis 1847 wirkte. Dann zog er sich mit einer Pension nach Deutschland zurück, fand sich aber bald darauf wieder in Petersburg ein, da der Großfürst Michael ihn in seine Umgebung berufen hatte. Er genoß indessen nicht lange die Annehmlichkeiten dieses Verhältnisses, denn am 1. September 1848 starb er an der Cholera. Von seinen Kompositionen, deren Zahl sich auf ungefähr vierzig beläuft, erschienen für Violoncell ein Konzert, Etüden,

1) Dort ist als sein Todestag der 6. Februar angegeben.

Digitized by Google

Duetten, Variationen und verschiedene Salonstücke. Auch ein Konzert für Klavier und Violoncell, sowie eine Sonate für diese beiden Instrumente schrieb er.

Robert Emil Bockmühl, geb. 1820 in Frankfurt a. M., gest. am 3. November 1881 daselbst, war ein geschickter Violoncellist und fleißiger Komponist für sein Instrument. Er veröffentlichte ungefähr 70 Werke, bestehend aus „Fantasien", Variationen, Divertissements und Rondos über Opernthemen oder Nationalgesänge. Auch ein größeres Studienwerk veröffentlichte er unter dem Titel: „Etudes pour le développement du mécanisme du violoncelle; adoptées pour l'étude élémentaire de cet instrument au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, et au Conservatoire de musique de Bavière à Munich", op. 17, fünf Hefte. Zu Anfang der fünfziger Jahre hielt Bockmühl sich in Düsseldorf auf. Damals komponirte Robert Schumann sein Violoncell-Konzert, wobei er Bockmühl's Rath hinsichtlich technischer Fragen in Anspruch nahm.

Franz Neruda, geb. am 3. Dezember 1843 in Brünn, beschäftigte sich vom achten Jahre an mit dem Violin-, und vom zwölften ab mit dem Violoncellspiel, welch' letzterem er sich weiterhin ausschließlich widmete. Im Jahre 1855 trat er zum ersten Male zu Ischl vor das Publikum. Hierauf machte er Konzertreisen in Deutschland und Rußland, worüber sein zwanzigstes Lebensjahr herankam. 1864 wurde er in der Kopenhagener Hofkapelle angestellt, welcher er zwölf Jahre angehörte. Während dieser Zeit ließ er sich häufig in Kopenhagen als Solist hören, ebenso in London, wo er zum Öfteren Piatti in den „Popular-Concerts" vertrat. Auch in Manchester und Liverpool konzertirte er. Neuerdings produzirte er sich in Wien. Neruda hatte seinen Vater zum Lehrmeister. Doch verdankt er Servais manchen guten Wink. Von seinen Kompositionen veröffentlichte er über dreißig, darunter ein Violoncellkonzert und kleinere Stücke für Cello mit Klavierbegleitung. Es mag noch bemerkt werden, daß er der Bruder der berühmten Violinvirtuosin Wilma Neruda ist.

Alwin Schröder, der Bruder Karl Schröder's[1]) wurde

1) S. dens. S. 153 d. Bl.

Digitized by Google

1855 zu Neuhaldensleben geboren, wo sein Vater städtischer Musikdirektor war. Dem Violoncellspiel widmete er sich erst, nachdem er seit seinem siebenten Lebensjahre lange Zeit das Klavier-, Violin- und Bratschenspiel getrieben, und darin bedeutende Fertigkeit erlangt hatte. Im Jünglingsalter war er in mehreren Berliner Orchestern als erster Bratschist thätig. Bei einem Besuch im elterlichen Hause wandelte ihn die Lust an, sich auch einmal mit dem Violoncell zu befassen, und so übte er auf eigene Hand das Cellosolo in der Introduktion zu Rossini's Tell-Ouvertüre ein, welches ihm so gut gelang, daß sein Bruder Karl, dem er es vorspielte, in ihn drang, sich weiter mit dem Violoncell zu beschäftigen, was auch geschah. 1875 hatte er auf diesem Instrument einen solchen Grad der Künstlerschaft erreicht, daß er im Herbst desselben Jahres als erster Cellist für das Liebig'sche Orchester engagirt wurde. Diese Stellung vertauschte er mit derjenigen in der Fliege'schen Kapelle. Nachdem er dann noch im Laube'schen Orchester mitgewirkt hatte, wählte er 1880 Leipzig zu seinem Aufenthaltsort und vertrat dort Anfangs provisorisch seinen Bruder Karl im Orchester. Als dieser das Hofkapellmeisteramt in Sondershausen übernahm, wurde er an dessen Stelle neben Klengel[1]) zum ersten Cellisten des Gewandhaus- und Theaterorchesters, sowie zum Lehrer am Konservatorium ernannt. Überdies ist er ständiges Mitglied des Petri'schen Streichquartetts. Vom regierenden Fürsten von Sondershausen erhielt er den Titel eines Kammervirtuosen. An seinem Spiel werden sehr gewandte Technik, schöne Intonation, vortreffliche Tongebung, und empfindungsreicher Vortrag gerühmt. Mit bedeutendem Erfolg ließ er sich in den Hauptstädten Deutschlands, Belgiens und Rußlands hören.

---

1) S. dens. S. 144 d. Bl.

Digitized by Google

VI. Frankreich, Belgien und Holland.

Die hervorragende Stellung, welche die Franzosen bezüglich des Violoncellspiels in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einnahmen, wurde von ihnen auch weiterhin behauptet. Auf Deutschland vermochten sie indessen, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, seit dem epochemachenden Erscheinen Romberg's keine wesentliche Einwirkung mehr auszuüben. Dagegen beeinflußte dieser Meister in gewisser Beziehung das französische Cellospiel, wie aus einer Bemerkung in Baudiot's Schule hervorgeht, in der S. 104 gesagt ist, daß Romberg den Gebrauch des kleinen Fingers beim Daumenaufsatz eingeführt habe. Auch das Zeichen ○, welches Romberg für den Daumenaufsatz einführte, wurde in Frankreich, wo man, gleichwie anderwärts, bis dahin abweichende Signaturen dafür gebraucht hatte[1]), allgemein adoptirt. Im Übrigen blieb die Richtung der französischen Violoncellisten, ebenso wie hinsichtlich des Violinspiels, eine überwiegend virtuose, während man in Deutschland den Nachdruck auf das gediegene Musikerthum legte, ohne die virtuose Seite zu vernachlässigen.

Wieder anknüpfend an den vorigen Abschnitt über Frankreich, ist vorab

Auguste Franchomme zu erwähnen. Dieser Künstler, welcher zu den bedeutendsten Männern seines Faches gehört, wurde am 10. April 1808 zu Lille geboren, und erlernte die Anfangsgründe seines Instrumentes bei einem mittelmäßigen Lehrer seiner Vaterstadt, Namens Mas. 1825 kam er aufs Pariser Konservatorium als Schüler Levasseur's, nach dessen Rücktritt vom Lehramt Norblin seine weitere Leitung übernahm. Franchomme's großes Talent entwickelte sich unter der Führerschaft beider Mentoren so rasch, daß man ihm gleich im ersten Jahr seines Besuches des Konservatoriums den ersten

1) Bréval braucht in seiner Schule für den Daumenaufsatz folgendes Zeichen: ꝺꝺ, Alexander in der seinigen: ⊢, Müntzberger: ⊣ und +.

Digitized by Google

Preis beim Konkurrenzspiel der Anstaltszöglinge zuerkannte. Er verstand es, einen vollen, sympathischen Ton aus dem Instrument zu ziehen, und besaß bei musterhafter Intonation die seltene Gabe einer ebenso gefühl- wie geschmackvollen Vortragsweise. Besonders zeichnete er sich durch ein reizvolles Kantilenenspiel aus. Begreiflich ist es daher, daß er bei seinem öffentlichen Auftreten stets großen Enthusiasmus erregte.

Franchomme bekleidete in Paris nacheinander mehrere Ämter. Zuerst gehörte er während der Jahre 1825 und 1826 dem Orchester des Theaters „Ambigue-Comique“ an. Dann trat er 1827 zum Orchester der großen Oper hinüber, blieb aber in demselben nur ein Jahr. Länger gehörte er dem Orchester der italienischen Oper an. Doch gab er nach einigen Jahren auch diese Position auf. Dagegen veranstaltete er mit dem berühmten Geiger Delphin Alard regelmäßige Quartettabende, und übernahm auch 1846 den Cellounterricht am Pariser Konservatorium. Am 21. oder 22. Januar des Jahres 1884 starb er. Seine Kompositionen, bestehend in einem Konzert, Nocturnos, Etüden, Variationen und mancherlei kleineren Salonstücken, sind zum Theil für Cellospieler noch von Werth. Zu seinen besten Erzeugnissen gehören die 12 Capricen (op. 7), welche allen Ansprüchen an derartige Stücke gerecht werden.

Die bekannteren Schüler Franchomme's sind: Vidal, der jüngere Jacquard und Barbot.

Louis Antoine Vidal, geb. zu Rouen am 10. Juli 1820, widmete sich, nachdem er seine Cellostudien beendet hatte, vorzugsweise der musikliterarischen Thätigkeit. Durch sein werthvolles Werk: „Les instruments à archet“ ist er zu einer hervorragenden Stellung unter den französischen Musikschriftstellern der Neuzeit gelangt.

Der jüngere Jacquard, mit Vornamen Louis Auguste, geb. am 26. Dezember 1832 zu Pont le Voy, zeichnete sich als Schüler des Pariser Konservatoriums so aus, daß ihm 1850 der zweite, und 1852 der erste Preis zuerkannt wurde. Er ist ständiges Mitglied des Orchesters der Conservatoire-Konzerte.

Jean François Barbot, geb. 1847 zu Toulouse, ließ sich nach vollendetem Studium im Pariser Konservatorium in seiner

Digitized by Google

Vaterstadt nieder, und ist dort noch gegenwärtig künstlerisch thätig.

Andere französische Cellisten der Neuzeit sind: Battanchon, Seligmann, Dancla, Lebouc und Jacquard der ältere. Sie waren sämmtlich Schüler Norblin's [1]).

Felix Battanchon, geb. am 9. April 1814 zu Paris, besuchte das Konservatorium seiner Vaterstadt und studirte in demselben unter Vaslin und Norblin, die ihn zu einem tüchtigen Cellisten heranbildeten. Nachdem er sich als Solospieler mannichfach bethätigt hatte, wurde er 1840 im Orchester der großen Oper angestellt. Seine Kompositionen bestehen in zweckmäßigen Etüden, von denen mehrere Hefte veröffentlicht wurden, in Capricen, Duetten, Terzetten (für drei Violoncelle) und in Salonstücken verschiedener Art. Sein op. 4, welches 24 Etüden enthält, ist als Unterrichtswerk im Pariser Konservatorium eingeführt.

Hippolyte Prosper Seligmann, dem Namen nach von deutscher Abkunft, wurde am 28. Juli 1817 in Paris geboren, trat am 2. Dezember 1829 ins dortige Konservatorium und hatte Norblin zum Lehrer auf dem Violoncell, sowie Halévy in der Komposition. 1834 erhielt er den zweiten und zwei Jahre später den ersten Preis. Nachdem er Mitte 1838 das Konservatorium verlassen hatte, spielte er viel öffentlich, unternahm im Laufe der Zeit auch Kunstreisen durch das südliche Frankreich, Italien, Spanien, Belgien und Deutschland. Die Schönheit seines Tones verdankte er mit einem kostbaren Amati-Cello von großem Format. Als Komponist kultivirte Seligmann nur das Salon-Genre. Seine Violoncellsätze werden aber nicht mehr zum Solospiel benutzt.

Arnaud Dancla, geb. am 1. Januar 1820 in Bagnières de Bigorre, war gleichfalls Norblin's Schüler im Pariser Konservatorium. Von demselben wurde er 1840 mit dem ersten Preise entlassen. Dancla zeichnete sich ganz besonders als Quartettspieler aus. An Cellokompositionen veröffentlichte er Etüden (op. 2), zwei Hefte Duetten, eine „Fantasie" über Motive aus Auber's „Sirene", „Melodien" und eine Celloschule: „Le Violoncelliste moderne".

1) S. dens. S. 108 f. d. Bl.

Digitized by Google

Charles Joseph Lebouc, geb. am 22. Dezember 1822 zu Besançon, besuchte das Pariser Konservatorium, und hatte zunächst Vaslin für kurze Zeit, in der Folge aber Norblin zum Lehrer. Auch er that sich im Kammermusikspiel hervor. Außer einigen Piecen für Violoncell mit Klavierbegleitung, verfaßte er eine „Méthode complète et pratique de Violoncelle“.

Léon Jean Jacqard, der ältere, geb. am 3. November 1826 zu Paris, verlebte seine Jugendjahre in Pont le Voy bei Blois. Dorthin hatte sich Hus-Deforges[1]) zurückgezogen, und von diesem empfing Jacquard den ersten Cellounterricht. Als Hus-Deforges Anfangs 1838 starb, übernahm ein gewisser Levacq die weitere Führung Jacquard's, bis derselbe nach Paris zum Besuch des dortigen Konservatoriums ging. Hier wurde er Norblin's Klasse zugewiesen. Er zeichnete sich unter seinen Mitschülern in solchem Maße aus, daß er 1842 den zweiten, und 1844 den ersten Preis erhielt.

Jacquard genoß den Ruf eines virtuos geschulten Spielers. Sehr geschätzt war er aber auch als Mitglied des Orchesters der Konservatoriums-Konzerte, sowie der von dem Violinisten Armingaud unternommenen Kammermusik-Soiréen, bei welchen außerdem der Geiger Mas und der Bratschist Sabatier betheiligt waren. Für seine ungewöhnliche Befähigung spricht auch der Umstand, daß er 1877 als Nachfolger Chevillard's zum Lehrer jener Kunstanstalt ernannt wurde, deren Zögling er selbst gewesen war. Neun Jahre später (27. März 1886) rief ihn der Tod ab.

Als Schüler Vaslin's kommen noch in Betracht: Offenbach und Tolbecque.

Jacques Offenbach, der Schöpfer jener Bühnenerzeugnisse, welche unter dem Namen „Bouffes Parisiens“ bekannt sind, wurde am 21. Juni 1819 in Köln geboren, und befaßte sich in seinen jüngeren Jahren eifrig mit dem Violoncellspiel. Theils um sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen, und theils, um sich auf seinem Instrument zu vervollkommnen, ging er 1842 nach Paris, und nahm im Konservatorium für einige Zeit an dem Unterricht der Vaslin'schen

1) S. dens. S. 111 d. Bl.

Digitized by Google

Klasse Theil. Seine Versuche aber, sich als Cellist zur Geltung zu bringen, waren vergeblich, wie Fétis meint, weil seine Bogenführung sich als unzureichend erwies. Wirklich erreichte er auch nur, daß er zur Mitwirkung im Orchester der komischen Oper zugelassen wurde. Diese Thätigkeit behagte ihm aber auf die Dauer nicht, und so trat er von derselben zurück und übernahm 1847 das Amt des „Chef d'Orchestre" am „Théâtre français". Offenbach hegte aber noch weitergehende Pläne, die darin gipfelten, als Komponist für das Theater wirksam zu sein. Es ist bekannt, daß er dies in erfolgreicher, wenn auch nicht gerade rühmenswerther Weise erreicht hat. Hier kommt indessen lediglich der Violoncellist Offenbach in Betracht. Obwohl er als solcher nichts Außergewöhnliches leistete, so hat er doch Anspruch darauf, an dieser Stelle berücksichtigt zu werden, weil er eine Reihe von Cellokompositionen schrieb, die zu einer gewissen Beliebtheit gelangten. Außer einigen Salonstücken verfaßte er eine beträchtliche Reihe von Duetten.

Auguste Tolbecque, dessen Vater ein namhafter Schüler Rodolphe Kreutzer's im Violinspiel war, wurde am 30. März 1830 zu Paris geboren, und kam im 11. Jahre als Schüler Vaslin's auf das dortige Konservatorium. 1849 wurde ihm der erste Preis zuerkannt. Seit 1858 lebt und wirkt er in Niort, dem Hauptort des Departements Deux-Sèvres.

Zwei weitere französische Cellisten sind Lasserre und Boubée.

Jules Lasserre, geb. am 29. Juli 1838 zu Tarbes, besuchte von 1852—1855 das Pariser Konservatorium, und wurde aus demselben mit dem ersten Preise entlassen. Er unternahm darauf mit Glück Kunstreisen in Frankreich und Spanien. 1869 ließ er sich zu bleibendem Aufenthalt in London nieder, und wurde erster Cellist in der „Musical Union" sowie in Costa's Orchester. Er schrieb Mehreres für sein Instrument.

Albert Boubée, geb. um 1850 zu Neapel, war ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt, und sollte sich, als er bei diesem nicht aushielt, dem Lehrberuf widmen. Doch wurde auch hieraus nichts, und Boubée entschied sich schließlich für die Musik. Die Anregungen, welche er durch seinen Cellolehrer Gaetano Ciaudelli,

Digitized by Google

sowie späterhin durch das Spiel Servais' und Piatti's empfing, bestimmten ihn wesentlich, bei dem Kunststudium zu beharren. 1867 wählte Boubée London zu seinem Wohnsitz, wo er sich seitdem vollständig naturalisirt hat. Doch nahm er mitunter Engagements nach auswärts an. So wirkte er wiederholt längere Zeit in den Badeorchestern zu Spaa und Scarborough mit. Als Konzertist bereiste er Schweden, Norwegen und Dänemark. Zur Hauptsache widmete er sich aber dem Wirkungskreise, den er sich in der englischen Hauptstadt geschaffen hat. Von seinen Cellokompositionen, welche in verschiedenen Solosätzen bestehen, ist in England „La Gymnastique du Violoncelliste" am bekanntesten geworden.

Auch eine Violoncellvirtuosin von Ruf besaß Frankreich um die Mitte unseres Jahrhunderts in Lisa B. Cristiani, deren Name allerdings auf italienische Abstammung deutet. Sie trug bei kleiner Tongebung allerhand niedliche Stücklein ebenso gefällig als graziös vor, mit denen sie sich auf ihrer Reise durch Deutschland und Dänemark nach Rußland auch am 18. Oktober 1845 zu Leipzig in einem eigenen Konzert hören ließ. Der reichliche Beifall, den man ihr überall spendete, galt wesentlich mit ihrer schönen, imposanten Erscheinung. Dennoch fand Felix Mendelssohn es der Mühe werth, ihre Vorträge in ihrem Leipziger Konzert am Klavier zu begleiten, und für sie ein „Lied ohne Worte" zu komponiren. Vom König von Dänemark wurde sie zur Kammervirtuosin ernannt. 1853 starb sie in Tobolsk an der Cholera. Geboren wurde sie am 24. Dezember 1827 zu Paris.

Gegenwärtig gelten als die besten französischen Cellisten: Jules Delsart, Rabaud (beide sind Lehrer am Konservatorium zu Paris), Liégeois, Loeb und Becker. Nähere Nachrichten fehlen über dieselben noch zur Zeit.

In Belgien und Holland fand das Violoncell ungefähr um dieselbe Zeit Eingang, wie in Frankreich. Doch machte die Pflege desselben in jenen beiden Ländern Anfangs nur langsame Fortschritte. Dies ist aus der sehr bescheidenen Zahl von nennenswerthen belgischen und niederländischen Cellisten des vorigen Jahrhunderts zu

Digitized by Google

schließen, deren wir nicht mehr als vier zu verzeichnen haben. Der älteste von ihnen ist:

Wilhelm de Fesch, geb. in den Niederlanden gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Er war nicht nur Cellospieler, sondern auch Organist. In letzterer Eigenschaft funktionirte er bis 1725 an der Antwerpener Kathedrale, worauf er bei derselben als Nachfolger d'Eve's[1]) das Kapellmeisteramt übernahm. Da er aber die seiner Leitung anvertrauten Knaben des Kirchenchores roh behandelte, so erhielt er 1731 seinen Abschied, worauf er sich nach London begab. Dort lebte er noch 1757, wie aus seinem in demselben Jahre von Lacave gestochenen Portrait zu ersehen ist. Unter den von ihm veröffentlichten Kompositionen, welche Burney als trocken und uninteressant bezeichnete, befinden sich auch sechs als op. 8 zu Amsterdam gedruckte Violoncellsolos.

Nächst Fesch ist Peter Wilhelm Winkis zu erwähnen. Derselbe wurde 1735 zu Lüttich geboren, blieb aber nicht in seiner Heimath, sondern wanderte nach Deutschland aus, wo er zuerst einige Jahre in Diensten des Kasseler Hofes, und hierauf (Anfangs 1788), wie Gerber berichtet, als Kammermusikus und Violoncellist dem Kapellinstitut der Königin von Preußen angehörte. Er soll sich „mit vieler Kunst und Einsicht" auf das Akkompagniren verstanden haben.

Der dritte hier zu berücksichtigende Violoncellist ist Jean Arnold Dammen (bei Fétis Jean André Dahmen), welcher einer ausgebreiteten holländischen Musikerfamilie angehört, und 1760 in Haag geboren wurde. Er war ein geschickter Spieler. Um 1794 lebte er in London. Dort erschienen von seinen Cellokompositionen mehrere Hefte Duetten und Sonaten. 1794 war er am Drurylane-Theater angestellt. In den Jahren 1796 und 97 bereiste er Süddeutschland.

---

1) Alphons d'Eve erhielt die Bestallung als Kapellmeister an der Antwerpener Kathedrale am 5. November 1718, nachdem er vorher lange Zeit hindurch den Chor der Kirche S. Martin in Courtrei dirigirt hatte. Von Interesse ist für uns die Angabe Fétis', daß d'Eve im Jahre 1715 eine solonelle Messe zu zwei Chören mit Begleitung von Instrumenten komponirte, unter denen auch ein obligates Violoncell figurirt.

Digitized by Google

Endlich haben wir noch Joseph Müntzberger an dieser Stelle zu erwähnen. Er war von deutscher Abkunft und wurde 1769 zu Brüssel geboren, wo sein Vater, Wenzeslaus M., beim Gouverneur der Niederlande, Prinz Karl von Lothringen, als Kammermusiker in Diensten stand. Fétis berichtet, der junge Müntzberger habe im Alter von sechs Jahren vor dem genannten Prinzen ein Konzert auf einer, nach Art des Violoncells gehandhabten Bratsche gespielt. Durch diese Leistung sei derselbe bewogen worden, den Knaben vom Violinisten Van Maldere unterrichten zu lassen. Dieser Erzählung liegt ein Irrthum zu Grunde, denn Van Maldere starb am 3. November 1768, also ein Jahr vor Müntzberger's Geburt.

In seinem 14. Lebensjahre begab sich Müntzberger nach Paris. Dort förderte er sich mit alleiniger Hilfe der Tillière'schen Violoncellschule so weit, daß er die schwierigsten Stücke der damaligen Cello-Literatur auszuführen vermochte. 1790 nahm er eine Stelle im Orchester des „Théâtre lyrique et comique" an, gab dieselbe aber nach einiger Zeit auf, und trat in das Orchester des „Théâtre Feydeau" [1]), dessen erster Cellist er nach Cardon's [2]) Rücktritt wurde. Außerdem war er Mitglied der Kapelle Napoleon's I., sowie später der des Königs. Während seiner Amtsthätigkeit produzirte er sich öfters in Konzerten, und besonders in denen der „rue de Clery", welche zu Beginn dieses Jahrhunderts bei den Parisern sehr beliebt waren. 1830 trat er mit einer Pension in den Ruhestand. Im Januar 1844 starb er.

Müntzberger, der sich durch seinen langjährigen Aufenthalt in Paris nicht nur als Künstler, sondern auch in Betreff seiner Namensschreibung vollständig französirt hatte, komponirte ziemlich viel für das Violoncell, nämlich fünf Konzerte, eine „Symphonie concertante", Trios, bei denen, außer dem obligaten Cello, Violine und Baß betheiligt sind, eine große Zahl von Duetten, Fantasien und Variationenwerke, zwei Hefte Sonaten mit Baß, drei Hefte Etüden und

1) Fétis weist ihn dem Orchester des Theaters Favart zu. Müntzberger nennt sich aber selbst auf dem Titelblatt seiner Celloschule „Professeur de Violoncelle au Théâtre Feydeau".

2) S. dens. S. 106 d. Bl.

Digitized by Google

Capricen, sowie eine Schule, betitelt: „Nouvelle méthode pour le violoncelle“. Letzteres Werk erschien allem Anschein nach vor 1800, da in demselben, gleichwie in Boccherini's Kompositionen, neben dem Baß-, Tenor- und Violinschlüssel auch noch der Alt- und Sopranschlüssel gebraucht ist, was in den nach 1800 erschienenen französischen Unterrichtswerken [1]) nicht mehr vorkommt.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm das Violoncellspiel in Belgien gegen Mitte unseres Jahrhunderts. Den Anstoß dazu gab der schon S. 112 d. Bl. erwähnte Franzose Platel, welcher die, in der Folge zu großem Ansehen gelangte Brüsseler Schule des Violoncellspiels begründete. Zunächst ging aus derselben

Adrien François Servais, geb. am 6. Juni 1807 in Hal bei Brüssel, hervor. Seine Laufbahn begann er, wie nicht wenige seiner Kollegen, mit dem Violinspiel, worin ihn Anfangs sein Vater, ein an der Kirche zu Hal angestellter Musiker, unterrichtete, durch den er auch mit den Elementen der Theorie bekannt gemacht wurde. Das seltene Talent des Knaben flößte dem kunstsinnigen Marquis de Sayve, welcher in der Nähe von Hal ein Gut besaß, so großes Interesse ein, daß er ihm die Mittel gewährte, unter Leitung des damaligen ersten Geigers am Brüsseler Theater, Namens van der Plancken, ernstliche Studien zu beginnen. In Brüssel fand Servais bald Gelegenheit, Platel zu hören, dessen Spiel einen tiefen Eindruck auf ihn machte und den Wunsch in ihm erweckte, sich dem Violoncellspiel zu widmen. Um Platel's Schüler zu werden, ließ er sich in das Brüsseler Konservatorium aufnehmen. Seine Entwickelung ging nun so rasch vor sich, daß er binnen kurzer Zeit alle seine Mitschüler überholte, und noch vor Ablauf eines Jahres den ersten Preis beim Wettbewerb errang. Platel ernannte ihn zu seinem Assistenten im Konservatorium. Gleichzeitig wurde er im Opernorchester angestellt, welchem er drei Jahre angehörte. Während dieses Zeitraumes gelang es ihm jedoch nicht, diejenige Anerkennung bei seinen Landsleuten zu finden, welche ihm bald darauf in Paris zu Theil wurde.

1) Soweit sie dem Verf. d. Bl. zugänglich waren.

Digitized by Google

Im Jahre 1834 trat Servais in London auf. Auch dort hatte er bedeutende Erfolge; doch erweckte der Beifall des Publikums in ihm nicht selbstgefällige Zufriedenheit, denn heimgekehrt, gab er sich erneuten Studien hin, durch welche er die höchste Stufe der Meisterschaft erlangte. Anfangs 1836 ging er abermals nach Paris. Im folgenden Jahre bereiste er Holland, und 1839 besuchte er Petersburg, wo er glänzende Aufnahme fand. Diese wurde ihm nun endlich auch in seiner Heimath zu Theil, als er sich nach seiner Rückkehr aus Rußland in Brüssel und Antwerpen hören ließ. Anfangs 1841 unternahm er eine zweite Reise nach dem fernen Osten, auf welcher er in Petersburg, Moskau, Warschau, Prag und Wien durch seine Leistungen große Begeisterung erweckte. 1843 konzertirte er wieder in Holland, und im folgenden Jahre in Deutschland, worauf er abermals nach Rußland ging. Im Winter 1847 war er in Paris, und weiterhin bereiste er die skandinavischen Länder. Nun begann für ihn eine ruhigere Zeit, da er 1848, nachdem er zum Solo-Violoncellisten des Königs von Belgien ernannt worden war, das Lehramt am Brüsseler Konservatorium übernahm, wodurch er mehr an die Scholle gefesselt wurde. Dennoch trat er Anfangs 1866 eine nochmalige Reise nach Rußland an, die er bis Sibirien ausdehnte. Durch die Anstrengungen derselben legte Servais, wie man glaubt, den Keim zu seinem Tode, welcher am 26. November desselben Jahres in seinem Geburtsort erfolgte, den er zu seiner Erholung aufgesucht hatte.

Servais war nicht nur ein Virtuos ersten Ranges, sondern auch ein durchaus origineller Künstler, der einen wesentlichen Fortschritt in Betreff der Cellotechnik bewirkte, indem er für sie neue Seiten erschloß. Bei breiter, energie- und klangvoller Tongebung zeichnete sich sein Spiel durch sorgsamsten Schliff und effektvolle Behandlung aus, da er es verstand, die Vorzüge seines Instrumentes in das hellste Licht zu setzen. Viele Kenner bezeichneten ihn als den ersten Violoncellisten seiner Zeit. Jedenfalls machte er seinen französischen Genossen erfolgreiche Konkurrenz, wie er denn auch die belgische Schule des Violoncellspiels zu außerordentlichem Ansehen erhob.

Auch als Tonsetzer für sein Instrument war Servais in be-

Digitized by Google

merkenswerther Weise thätig. Außer drei Konzerten schrieb er sechzehn „Fantasien" mit Orchesterbegleitung. Sodann verband er sich mit J. Grégoire zu vierzehn Duos für Klavier und Violoncell, sowie mit dem Geiger Léonard zu drei Duos für Violine und Violoncell über Opernthemen. Auch im Verein mit Henri Vieuxtemps entstand ein derartiges Duett. Endlich komponirte er noch sechs Capricen in Etüdenform, die indessen nicht so anziehend sind, wie manche andere seiner Cellosätze, unter denen wohl das „Souvenir de Spaa" und die Variationen über den Schubert'schen Sehnsuchtswalzer die größte Verbreitung gefunden haben.

Von den zahlreichen Schülern, welche Servais gebildet hat, sind am bekanntesten geworden: Meerens, Desmert, Fischer und Bekker.

Charles Meerens, geboren zu Brügge am 26. Dezember 1831, ist der Sohn eines geschickten Flötisten, welcher sich 1845 in Antwerpen niederließ, wo der junge Meerens den ersten Cellounterricht von Joseph Besems erhielt. Später wurde ein gewisser Dumon in Gent sein Lehrer. Nach seiner Geburtsstadt Brügge zurückgekehrt, stiftete er eine musikalische Liebhabergesellschaft „les Francs-Amis", und stand der von seinem Vater gegründeten Musikalienhandlung vor. 1855 ging er nach Brüssel, um unter Servais' Leitung zu studiren. Seine Hauptthätigkeit widmete er aber weiterhin der Musikschriftstellerei mit besonderer Beziehung auf die Akustik.

Jules Desmert, der hervorragendste Zögling Servais', und überhaupt einer der vorzüglichsten belgischen Cellisten, wurde am 16. August 1843 in Löwen geboren, und machte sich nach vollendetem Studium bei Servais durch verschiedene Kunstreisen einen sehr geschätzten Namen. 1865 ließ er sich in Düsseldorf nieder und war dort eine Zeitlang thätig. Drei Jahre später trat er als erster Cellist in die Weimaraner Hofkapelle, von wo er aber schon 1869 mit dem Titel eines Konzertmeisters als Solocellist der königl. Kapelle und Lehrer der Hochschule für Musik nach Berlin berufen wurde. Diese Stellung gab er 1873 auf, um der Kompositionsthätigkeit zu leben. Nachdem er sich einige Jahre in Wiesbaden aufgehalten, wählte er

Digitized by Google

1881 Leipzig zu seinem Wohnort. Außer zwei Opern, von denen die eine, benannt die „Albingenser", 1878 in Wiesbaden, und die andere, „Graf Hammerstein", 1884 in Mainz aufgeführt wurde, schrieb er drei Cellokonzerte, sowie eine bedeutende Anzahl von Salonstücken, gab eine Reihe älterer Violoncellmusik und Arrangements klassischer Musikstücke neu heraus, und veröffentlichte drei Hefte Etüden unter dem Titel „Le mécanisme du Violoncello". Auch eine Celloschule, die in London bei Novello erschien, verfaßte er.

Zu einem ausgezeichneten Künstler bildete Servais den am 22. November 1850 in Brüssel geborenen Cellisten

Adolphe Fischer aus, dessen Name auf deutsche Abkunft deutet. Sein Vater, welcher in der belgischen Hauptstadt als Dirigent wirkte, und dort auch den ersten Männergesangverein begründete, bereitete ihn für den Besuch des Brüsseler Konservatoriums vor. Seine Ausbildung ging in demselben unter Servais' Leitung schnell vorwärts: mit sechzehn Jahren wurde ihm der erste Preis zuerkannt. Nach vollendetem Studium wählte Fischer Paris zu seinem Wohnort, wo er bald allgemeine Anerkennung fand. Seitdem unternahm er mehrere Kunstreisen, die seinen Namen auch in den größeren Städten Deutschlands vortheilhaft bekannt machten.

Der Violoncellist P. R. Bekker, geb. am 23. Mai 1839 in der holländischen Stadt Winschoten, war von 1852—55 Zögling der Brüsseler Musikschule. Er wurde durch Servais so weit gefördert, daß man ihm gleichfalls beim Konkurrenzspiel den ersten Preis zuerkannte. Seinen Wirkungskreis suchte und fand Bekker als Musiklehrer in Utrecht. Für die Trefflichkeit seiner Leistungen spricht der Umstand, daß ihm 1861 vom König von Holland der Titel eines Solo-Violoncellisten verliehen wurde. Doch genoß er nicht lange die Früchte seines Fleißes, da er schon um 1875 starb.

Auch den ältesten seiner beiden Söhne, mit Vornamen Joseph, bildete Servais zu einem sehr guten Cellisten aus. Von 1869—70 gehörte er der Weimaraner Kapelle an. Mitte 1872 wurde er zum Lehrer seines Instrumentes am Brüsseler Konservatorium ernannt. Geboren wurde er am 23. November 1850 zu Hal, dem Heimathsorte

Digitized by Google

seines Vaters, an welchem er auch am 28. oder 29. August des Jahres 1885 starb.

Zu den Schülern Platel's zurückkehrend, haben wir nächst dem älteren Servais, François Demunck (De Munck) zu verzeichnen, welcher am 6. Oktober 1815 in Brüssel geboren wurde. Sein Vater war dort Musiklehrer. Durch denselben mit den Anfangsgründen der Tonkunst bekannt gemacht, trat er als zehnjähriger Knabe in das Konservatorium seines Geburtsortes, und erhielt sogleich Platel zum Lehrer. 1834 verließ er, mit dem ersten Preise gekrönt, das Institut, und im folgenden Jahre wurde er zum Substituten seines Meisters ernannt. Als dieser letztere einige Monate danach mit Tode abging, wurde Demunck sein Amtsnachfolger im Konservatorium. Sein Stern blieb demnächst noch im Steigen. Fétis sagt über ihn, gegen 1840 habe man die Hoffnung gehegt, daß er berufen sei, an die Spitze der Violoncelllisten seiner Zeit zu treten, da sich sein Spiel nicht allein durch die schön vermittelten Gegensätze energischer und delikater Tongebung, sondern auch durch gefühlvollen Ausdruck bei leichter Überwindung aller Schwierigkeiten ausgezeichnet habe. Diese Hoffnung ging aber nicht in Erfüllung. Demunck ließ sich in Verhältnisse ein, die lähmend auf seine Berufsthätigkeit wirkten. Er vernachlässigte mehr und mehr das Cellostudium, büßte infolge dessen die Sicherheit und den Glanz seiner Leistungen ein, und brachte sich überdies um seine Gesundheit. Trotzdem erregte er noch bedeutendes Aufsehen in London. Bald darauf, und zwar im Jahre 1845, beurlaubte er sich von seiner amtlichen Thätigkeit, um in Gesellschaft einer Sängerin in Deutschland zu konzertiren. Doch nun entsprachen seine Leistungen nicht mehr den gehegten Erwartungen. Im Jahre 1848 trat Servais an Demunck's Stelle als Lehrer am Brüsseler Konservatorium, was ihn veranlaßte, nach London zu gehen, wo er einige Zeit im Orchester des „Her Majesty Theatre" thätig war. Aber nur zu bald stellten sich die Folgen seines dissoluten Lebenswandels ein. Er gerieth in mißliche Umstände, und gebrochen an Leib und Seele kehrte er im Frühjahr 1853 nach Brüssel zurück, wo er am 28. Februar des folgenden Jahres verschied.

Digitized by Google

Im Druck erschien von Demunck nur eine „Fantasie“ mit Variationen über russische Themen als op. 1.

Von seinen beiden Söhnen erzog er den jüngeren, Namens Ernste, geb. in Brüssel am 21. Dezember 1840, zum Cellisten. Schon mit acht Jahren konnte dieser sich als Solospieler in seiner Heimath, und mit zehn Jahren in London hören lassen. Dann wurde er noch für einige Zeit Servais' Schüler im Brüsseler Konservatorium. Später bereiste er im Verein mit Julien ganz Großbritannien, fixirte sich hierauf in London, ging aber 1868 nach Paris, war dort während zweier Jahre Mitglied des Maurin'schen Streichquartetts, und folgte 1871 dem an ihn ergangenen Ruf als erster Cellist der Weimaraner Kapelle. Seine Thätigkeit erlitt hier indessen eine mehrjährige Störung durch ein Leiden der linken Hand. Seit seiner 1879 erfolgten Verheirathung mit Carlotta Patti lebt er in Amerika.

Als bemerkenswerther Schüler Demunck's, des Vaters, ist noch Guillaume Paque, geb. am 24. Juli 1825 in Brüssel, zu erwähnen. Mit zehn Jahren wurde er Schüler des dortigen Konservatoriums, auf welchem er während eines sechsjährigen Kursus seine gesammte künstlerische Bildung erhielt. Mit dem ersten Preise aus der genannten Anstalt entlassen, trat er in das Orchester des königl. Theaters seiner Vaterstadt. Nachdem er demselben einige Jahre angehört hatte, nahm er seinen Aufenthalt in Paris, mit der Absicht, sich dort dauernd zu habilitiren. Ein Antrag aber, den er 1846 erhielt, als Solocellist bei der italienischen Oper in Barcelona einzutreten, bewog ihn, die französische Hauptstadt zu verlassen. Kaum war er in Barcelona angelangt, so wurde ihm auch das Lehramt an der dortigen Musikschule übertragen. 1849 ließ er sich in Madrid vor der Königin von Spanien hören, und 1850 bereiste er konzertirend das südliche Frankreich. In demselben Jahre fixirte er sich in London, wo er namentlich als Kammermusikspieler zu Beliebtheit gelangte. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er als Solocellist am königl. Theater, sowie als Lehrer an der „London Academy of Music“. Er wurde demselben am 3. März 1876 durch den Tod entrissen. Von seinen

Digitized by Google

Kompositionen veröffentlichte er mehrere „Fantasien", Variationen und Salonstücke.

Einen zweiten namhaften Zögling hatte der ältere Demunck in Isidore Deswert, nicht zu verwechseln mit dem schon berücksichtigten Violoncellisten gleichen Namens. Isidore Deswert, der Sohn eines in Löwen habilitirten Musikers, wurde daselbst am 6. Januar 1830 geboren, und erhielt, nachdem er seine Studien auf dem Brüsseler Konservatorium vollendet, beim Konkurrenzspiel den ersten Preis. 1850 fand er Anstellung als Lehrer an der Musikschule seiner Vaterstadt, und sechs Jahre später wurde ihm das Amt des Solocellisten am Theater „de la Monnaie" in Brüssel übetragen. Seit dem 3. Dezember 1866 ist er auch als Repetitor der Violoncellklasse am dortigen Konservatorium thätig.

Von Platel's Eleven sind noch zu nennen: Batta und Van Volxem.

Alexander Batta, geb. am 9. Juli 1816 in Maastricht, erhielt von seinem Vater, einem Gesanglehrer, den ersten Musikunterricht, und trieb Anfangs das Violinspiel. Nach einiger Zeit wurde sein Vater als „professeur de solfège" ans Brüsseler Konservatorium berufen, infolge dessen die Familie Batta ihren Wohnsitz in der belgischen Hauptstadt nahm. Dort hörte der musikbegabte Knabe den Cellomeister Platel spielen, wodurch der Wunsch in ihm erweckt wurde, demselben nachzueifern. Es gelang ihm auch, seinen Vater zu bestimmen, ihn an Platel's Unterricht im Konservatorium theilnehmen zu lassen. Durch anhaltenden Fleiß brachte er es dahin, daß er im Jahre 1834 zugleich mit Demunck den ersten Preis beim Wettspiel seiner Klasse erhielt. 1835 ging er nach Paris, wo er gute Aufnahme fand. Dies bestimmte ihn, sich dort heimisch zu machen.

Damals florirte der Tenorist Rubini in Paris. Alle Welt huldigte ihm, und Batta wurde sein so unbedingter Bewunderer, daß er ihn in der Vortragsweise kopirte. Bekanntlich können Instrumentalisten von guten Sängern viel lernen. Rubini hatte aber bei allen Vorzügen seiner Gesangsmanier den Fehler, die Kontraste des Forte und Piano ohne ausgleichende Übergänge als Mittel zu

Digitized by Google

benutzen, um drastische Wirkungen auf die Menge auszuüben. Dies nun eignete sich Batta um des damit zu erreichenden wohlfeilen Effektes willen an, und so wurde er für eine Zeitlang der erklärte Liebling des Pariser Publikums, und besonders der Damen, die er durch ein süßlich-koquettes Mienenspiel für sich einzunehmen wußte. Natürlich besaß er auch schätzenswerthe künstlerische Eigenschaften, aber eine äußerliche virtuose Richtung blieb seitdem an ihm haften.

Batta veröffentlichte eine ansehnliche Reihe von Salonstücken und Transskriptionen, sowie ein Konzertstück und ein paar Konzert-Etüden für sein Instrument. Diese Erzeugnisse beschäftigten eine Zeitlang die Violoncellisten; heute gewähren sie indessen kein Interesse mehr.

J. B. Van Volxem, geb. am 30. November 1817 in Uccles-Brüxelles, wurde 1833 als Schüler Platel's ins Brüsseler Konservatorium aufgenommen. Bei dem Konkurrenzspiel erhielt er zweite Preise im Cellospiel und in der Komposition. Weiterhin wurde er Chordirektor am königl. Theater zu Brüssel. Seitdem widmete er sich vorzugsweise den Interessen des Chorgesanges, um dessen Verbreitung in Belgien er sich wesentliche Verdienste erwarb.

Den bis dahin erwähnten Künstlern sind noch drei belgische Violoncellisten, nämlich Chevillard, Warot und Vieuxtemps, anzureihen, von denen der erstgenannte als der weitaus bedeutendste und berühmteste zu bezeichnen ist.

Pierre Alexandre François Chevillard, geb. am 15. Januar 1811 in Antwerpen, empfing, nachdem er im elterlichen Hause für den Musikerberuf vorbereitet worden war, seine höhere Ausbildung als Schüler Norblin's im Pariser Konservatorium, welchem er vom 15. März 1820 bis zum Jahre 1827 angehörte. Mit dem ersten Preise aus demselben entlassen, übernahm er die Funktionen des Solocellisten im Orchester des „Théâtre Gymnase". In dieser Stellung, welche ihm hinreichende Muße gewährte, das Kompositionsstudium unter Fétis' Leitung weiter zu betreiben, verblieb er bis 1831. Darauf wurde er Mitglied des Orchesters der italienischen Oper. Im Jahre 1859 übernahm er an Vaslin's Stelle das Lehramt am Pariser Konservatorium.

Digitized by Google

Chevillard zeichnete sich nicht nur als virtuosisch geschulter Spieler, sondern auch als ein, von höherem künstlerischem Streben beseelter Musiker aus, was er besonders durch seine Bemühungen dokumentirte, die letzten Streichquartette Beethoven's in die Pariser Musikkreise einzuführen, für welche diese großartigen Tondichtungen bis dahin noch eine unbekannte Welt gewesen waren. Nach wiederholten vergeblichen Versuchen, die an der unzureichenden Intelligenz seiner Mitspieler scheiterten, gelang es ihm endlich, in den von einem gleichen Streben erfüllten Künstlern Maurin, Sabattier und Mas diejenigen Kräfte zu gewinnen, durch welche seine Idee zur Verwirklichung gelangte. Anfangs veranstalteten die Quartettgenossen Privataufführungen vor nur wenigen Kennern. Allmählig aber vergrößerte sich die Zahl der Zuhörer, so daß man zu öffentlichen Produktionen schritt, welche im Pleyel'schen Saale stattfanden. Während der Jahre 1855 und 56 unternahmen die vier Spieler auch Reisen nach Deutschland, um sich mit den letzten Quartetten Beethoven's in Köln, Frankfurt, Darmstadt, Leipzig, Berlin und Hannover hören zu lassen. Überall fanden sie die ihnen gebührende Anerkennung. Im Jahre 1868 trat für Chevillard, der Ende 1877 starb, Demunck, der jüngere, in das Quartett ein.

An Cellokompositionen veröffentlichte Chevillard ein Konzert, „quinze mélodies, morceaux développés par Violoncelle et orchestre ou piano", eine „Fantasie" über Themen aus Marino Falliero, „Lamenti, Adagio et Finale", und „Andante et Barcarolle". Überdies gab er eine Celloschule heraus, welche den Titel hat: „Méthode complète de violoncelle, contenant la théorie de l'instrument, des gammes, leçons progressives, études, airs variés et leçons pour chacune des positions."

Constant Noël Adolphe Warot, geb. am 28. November 1812 in Antwerpen, begann frühzeitig seine Musikübungen auf der Violine, gab aber bald dieses Instrument zu Gunsten des Violoncells auf. 1852 wurde er als Lehrer am Brüsseler Konservatorium angestellt. Außer einer Violoncellschule, welche als Unterrichtswerk an dem soeben genannten Kunstinstitut eingeführt wurde, schrieb er Duos für zwei Violoncelle und ein „air varié" mit

Digitized by Google

Klavierbegleitung. Er ſtarb am 10. April 1875 an dem Orte ſeines Wirkens.

Über Jules Joſeph Erneſt Vieuxtemps, den jüngſten Bruder des gleichnamigen berühmten Violinvirtuoſen, iſt weiter nichts bekannt geworden, als daß er lange Zeit Solocelliſt der italieniſchen Oper in London war, ſowie, daß er gegenwärtig Soloſpieler beim Hallé'ſchen Orcheſter in Mancheſter iſt.

Von den holländiſchen Violoncelliſten des gegenwärtigen Jahrhunderts iſt vorab Andreas Ten Cate, geb. 1796 in Amſterdam, zu berückſichtigen. Urſprünglich war er für den Kaufmannsſtand beſtimmt. Im Alter von 14 Jahren entſchied er ſich aber für die Muſik, und wurde Jan Georg Bertelman's Schüler. In ſeinen reiferen Jahren widmete er ſich hauptſächlich der Bühnenkompoſition, ſchrieb aber auch einige Inſtrumentalſachen, unter denen ſich ein paar Violoncellkonzerte befinden. Er ſtarb am 27. Juli 1858.

Eine größere, und wohl die größte Bedeutung für das holländiſche Celloſpiel hat Jacques Franco-Mendès, welcher von einer ſeit langer Zeit in Amſterdam anſäſſigen portugieſiſchen Familie abſtammt. Er wurde 1816 in der genannten Stadt geboren, und begann ſeine muſikaliſchen Übungen bei jungen Jahren. Den Unterricht auf dem Violoncell empfing er von Präger; in der Theorie war er Bertelman's Schüler. Um ſich weiter im Celloſpiel auszubilden, ging er 1829 nach Wien zu Merk. Bis dahin war Franco-Mendès unentſchieden geweſen, ob er die Muſik nur zu ſeinem Vergnügen oder berufsmäßig treiben ſolle. Bald entſchied er ſich aber für letzteres, und ſo unternahm er denn mit ſeinem Bruder Joſeph, der ein begabter Violinſpieler war, im Jahre 1831 eine Reiſe nach London und Paris. In erſterer Stadt debütirte er mit Glück in einem von Nepomuk Hummel gegebenen Konzert. Bei ſeiner Rückkehr nach Amſterdam erhielt er vom König von Holland den Titel als Kammer-Violoncelliſt. 1833 unternahmen die Gebrüder Franco-Mendès eine gemeinſchaftliche Kunſtreiſe nach Deutſchland, und ließen ſich beifällig in Frankfurt, Leipzig und Dresden

Digitized by Google

hören. Im folgenden Jahre wurde Jacques zum ersten Solo-Cellisten des Königs von Holland ernannt. 1836 begab er sich mit seinem Bruder wieder nach Paris. Derselbe starb 1841, und dieser Verlust traf Jacques so schwer, daß er sich für längere Zeit nicht dazu entschließen konnte, Kunstreisen zu unternehmen. Lediglich ließ er sich noch in eigenen Konzerten, sowie in den Abonnementskonzerten der Hauptstädte seines Vaterlandes hören. 1845 erwachte von Neuem in ihm die Lust zu weiteren Ausflügen: er betheiligte sich in diesem Jahre mitwirkend an dem Musikfest, welches zur Feier der Enthüllung des Beethovendenkmals in Bonn abgehalten wurde, konnte aber wegen Überfülle der künstlerischen Produktionen keinen Erfolg erringen. 1860 nahm er seinen ständigen Wohnsitz in Paris.

Als Tonsetzer bethätigte Franco-Mendès insofern ein achtungswerthes Streben, als er sich mehrfach mit der Kammermusik in ernsterer Richtung beschäftigte. So schrieb er zwei Quintette und einige Streichquartette, deren eines von der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst durch Preisverleihung ausgezeichnet wurde. Doch hat er auch eine größere Reihe Salonkompositionen für sein Instrument verfaßt, darunter ein großes Duo für zwei Violoncelle, eine Elegie, „Fantasien", Capricen und dergl. mehr. Einzelnes davon wird wohl noch gespielt, wie z. B. das Adagio op. 48.

Unter Franco-Mendès' Schülern ist

Charles Ernest Appy hervorzuheben, welcher, von französischen Eltern abstammend, am 25. Oktober 1831 in Haag geboren wurde. Sein Vater war dort Bratschist in der königl. Kapelle, verzog aber mit seiner Familie nach Amsterdam, wo sein in Rede stehender Sohn im 14. Jahre bei Richard Hol mit dem Klavierspiel begann. Ein Jahr danach ging er zum Violoncell über, auf welchem ihn der Belgier Charles Montigny, und weiterhin der damalige erste Amsterdamer Cellist Merlen unterrichtete. Die letzte Feile gab ihm Franco-Mendès, bei welchem er dessen Kompositionen studirte.

Seine musikalische Praxis begann Appy 1851 als Mitglied des Konzertorchesters zu Zaandam. Bald erhielt er auch aus verschiedenen Provinzialstädten seines Vaterlandes Einladungen zur solistischen

Digitized by Google

Mitwirkung in Konzerten, und 1854 wurde er für sechs Monate von Johann Gungl als Solocellist nach Schottland engagirt. Zwei Jahre später wurde er Mitglied des Amsterdamer Parkorchesters, sowie des Orchesters der Gesellschaft „Felix Meritis“. 1857 wirkte er ein halbes Jahr in den Konzerten des Londoner Krystallpalastes mit, und nach seiner Heimkehr trat er dem Orchester der Gesellschaft „Cäcilia“ in Amsterdam bei. Von 1862 ab gehörte er dem Streichquartett des trefflichen Geigers Franz Coenen neun Jahre an, wodurch ihm die Gelegenheit zu Theil wurde, mit ausgezeichneten Künstlern, wie Ernst Lübeck, Alfred Jaël und Frau Klara Schumann zu musiziren.

Im Jahre 1864 wurde Appy als Cellolehrer bei der „Maatschappij tot Bevordering van Toonkunst“ angestellt, in welchem Amt er bis 1883 verblieb. Während dieser Zeit, und zwar 1871, ging er für sechs Monate nach New-York, um als Solocellist in den Thomas'schen Konzerten mitzuwirken. Sein Stellvertreter als Lehrer bei der Amsterdamer „Maatschappij“ war unterdessen Daniel de Lange.

Nach Holland zurückgekehrt, nahm Appy seinen Aufenthalt in Haarlem, wo er Unterricht im Violoncell- und Klavierspiel ertheilte. Von dort ging er 1882 wieder nach Amsterdam, und eröffnete dort eine gut prosperirende Musikschule, welcher er zur Zeit noch vorsteht. Seine Cellokompositionen bestehen in „Fantasien“ über Motive aus dem „Freischütz“ und „Robert der Teufel“, sowie in einigen kleineren Salonstücken.

Der vorhin genannte Daniel de Lange, geb. gegen 1840 in Rotterdam, wurde von Simon Ganz und Servais zum Cellisten gebildet, während Verhulst sein theoretischer Lehrer war. Nach absolvirtem Studium bereiste er mit seinem Bruder, dem Klavierspieler und Organisten Samuel de Lange, Österreich, und kam dadurch nach Lemberg an die dortige Musikschule, der er drei Jahre angehörte. 1863 kehrte er nach Hause zurück, und übernahm an der Rotterdamer Musikschule den Cellounterricht, welchen bis dahin sein Lehrer Ganz ertheilt hatte. Weitere Nachrichten fehlen über ihn.

Bei Simon Ganz begann auch Jacques Rensburg, geb.

Digitized by Google

am 22. Mai 1846 zu Rotterdam, im neunten Jahre seine Celloübungen, welche er unter Giese, Daniel de Lange und Emil Hegar[1]) weiter fortsetzte. Rensburg war jedoch nicht zum künstlerischen, sondern zum kaufmännischen Beruf bestimmt. Indessen wuchs seine Neigung zur Musik mit der Zeit so sehr, daß er 1867 von seinem Vater die Erlaubnis erhielt, sich der Kunst widmen zu dürfen. Er ging nun Mitte des genannten Jahres nach Köln, um bei dem dortigen damaligen talentvollen Violoncellisten Schmitt noch einen Kursus durchzumachen. Dieser war aber infolge einer Brustkrankheit, welche ihn bald dahinraffte, bereits so leidend, daß Rensburg's Wunsch unerfüllt blieb, von ihm zu lernen. Anstatt Schmitt's Schüler zu werden, wurde er dessen provisorischer Stellvertreter als erster Cellist im Orchester der Gürzenich-Konzerte, sowie als Lehrer an der „Rheinischen Musikschule" zu Köln. Beide Ämter übertrug man ihm infolge seiner geschätzten Leistungen definitiv am 1. April 1868, da Schmitt inzwischen gestorben war. Neben seiner amtlichen Thätigkeit ließ Rensburg sich mit günstigem Erfolg mehrfach in den Städten des Rheinlandes sowie Norddeutschlands, und 1872 auch im Leipziger Gewandhauskonzert als Solist hören. Aber die rastlose Hingebung, womit er seinen Beruf ausübte, zog ihm ein nervöses Leiden zu, welches ihn nöthigte, ins Privatleben zurückzutreten. Im Herbst 1874 begab er sich nach seiner Vaterstadt, und seit dem Frühjahr 1880 lebt er in Bonn, wo er an einem kaufmännischen Unternehmen betheiligt ist. Von seinen Kompositionen erschien „Recitativ, Adagio und Allegro in Form eines Konzertstückes".

Ein vorzüglicher holländischer Violoncellspieler ist Louis Lübeck, geb. am 14. Februar 1838 zu Haag. Sein Vater, der um das holländische Musikleben hochverdiente Hofkapellmeister Johann Heinr. Lübeck (gest. am 7. Februar 1865 in Haag), ertheilte ihm, nachdem er sich bis zu seinem 17. Jahre in dilettirender Weise mit Musik beschäftigt hatte, den ersten regelmäßigen Unterricht. Zu seiner weiteren Vervollkommnung studirte er von 1857—59 nochunter Léon Jacquard's Leitung in Paris. Hierauf machte er erfolgreiche

1) Die Cellisten Hegar und Giese s. S. 144 und 168 d. Bl.

Digitized by Google

Kunstreisen durch Frankreich und Holland, nahm dann seinen Aufenthalt in Kolmar, von wo aus er mehrfach mit Klara Schumann und Jul. Stockhausen konzertirte, und folgte 1866 dem Ruf nach Leipzig als erster Cellist der Gewandhauskonzerte und Lehrer des Konservatoriums. Diese Ämter versah er bis 1868, in welchem Jahre er in ähnlicher Stellung in Frankfurt a. M. thätig war. Auch erneute Kunstreisen unternahm er durch Deutschland, Holland und England.

Im Jahre 1871 wurde Lübeck Mitglied der Karlsruher Kapelle. Doch verweilte er auch in dieser Position nicht lange. Zunächst ging er 1873 nach Berlin und Petersburg, wandte sich von letzterer Stadt nach Sondershausen, wo er ein Jahr der fürstl. Kapelle als Solocellist angehörte, und bereiste darauf Nordamerika. Im Jahre 1881 nach Europa zurückgekehrt, wurde er als Nachfolger des Konzertmeisters Jul. Stahlknecht für die Berliner Hofkapelle gewonnen, der er noch als Solocellist angehört.

Außer einer Reihe kleinerer Stücke, worunter sich auch Transskriptionen befinden, hat Lübeck zwei Cellokonzerte geschrieben, von denen indessen nur eines bis jetzt veröffentlicht ist.

Zu den jüngeren holländischen Violoncellisten, welche sich durch ihre Leistungen hervorgethan haben, gehören Bouman und Maaré.

Antoon Bouman, geb. in Amsterdam im Jahre 1855, empfing den ersten Unterricht von einem seiner Brüder, mit denen er später einige Zeit hindurch regelmäßige Quartettunterhaltungen veranstaltete. Als zwölfjähriger Knabe konnte er sich schon vor dem König Willem III., sowie in öffentlichen Konzerten seiner Vaterstadt hören lassen. Um sich weiter zu fördern, besuchte er das Rotterdamer Konservatorium, und genoß dort den Cellounterricht O. Eberle's[1]. Heimgekehrt, spielte er wieder vor dem Könige, welcher ihm die Mittel zur Fortsetzung seiner Studien gewährte. Er gewann dadurch die Möglichkeit, noch vier Jahre an seiner Vervollkommnung zu arbeiten, wobei ihm die Berathung Aug. Lindner's in Hannover, Fr. Grützmacher's in Dresden, Joseph Servais' in Brüssel und

1) S. dens. S. 145 d. Bl.

Digitized by Google

Léon Jacquard's in Paris zu Theil wurde. Hierauf bereiste er das südliche Frankreich und England, wo er während eines vierjährigen Aufenthaltes viel und mit Glück konzertirte. Seitdem hat er sich in Utrecht einen lohnenden Wirkungskreis als Dirigent der städtischen Konzerte, sowie als Solospieler und Cellolehrer geschaffen. Außer mehreren kleineren Kompositionen schrieb Bouman zwei Konzerte für sein Instrument.

Durch Eberle, welcher, wie wir soeben sahen, zeitweilig Bouman's Lehrer war, erhielt auch Th. C. de Maaré, geboren am 14. Januar 1863, seine Ausbildung als Violoncellist. In seinem 22. Jahre erhielt er als zweiter Solocellist Anstellung bei der „Amsterdamsche Orkestvereeniging", worauf ihm die Stelle des ersten Solospielers bei der „Koningl. Fransche Opera" übertragen wurde, in welcher Stellung er sich noch jetzt befindet.

Die beiden jüngsten Celliſten Hollands von bemerkenswerthem Talent sind Snoer und Smith.

Johan Snoer wurde am 28. Juni 1868 in Amsterdam geboren, und empfing den ersten Unterricht von Alexander Pohle, einem Schüler Fr. Grützmacher's. Nach Pohle's Tode wurde der jüngere Giese[1]) sein Lehrer, und als dieser nach Amerika auswanderte, übernahm Henri Bosmans sein Leitung. Weiterhin bildete er sich auch bei Edm. Schuecker, gegenwärtig Lehrer am Leipziger Konservatorium, als Harfenspieler aus. Seine praktische Laufbahn begann Snoer als Volontär im Amsterdamer Parkorchester. Nach Auflösung desselben wurde er als Violoncellist und Harfenist im neu errichteten Parktheater zu Amsterdam angestellt. Seit 1885 ist er erster Solocellist und Harfenist bei der „Amsterdamsche Orkestvereeniging".

Johannes Smith, geb. am 27. Januar 1869 in Arnheim, empfing in Maastricht, wohin sein in holländischen Diensten gewesener Vater 1880 versetzt wurde, den ersten Cellounterricht von Alfred Heyn[2]). Weiterhin zog die Familie Smith nach Amsterdam,

1) S. dens. S. 169 d. Bl.

2) Alfred Heyn, ein Schüler Fr. Grützmacher's, war damals Solocellist im städtischen Orchester zu Aachen, und lebt jetzt in Darmstadt. Vgl. hierzu S. 153.

Digitized by Google

und hier wurde Ernest Appy der Lehrer des Kunstjüngers, welcher sich 1883 nach Dresden begab, um bei Fr. Grützmacher auf dem Violoncell, und bei Felix Draeseke in der Theorie seine Ausbildung zu vollenden. Seitdem trat Smith mit günstigem Erfolg in Leipzig, Dresden, Berlin, Haag u. s. w. als Konzertspieler auf.

VII. England und Skandinavien.

Die hingebende Pflege, welche man in England während des 17. Jahrhunderts der Viola da Gamba gewidmet hatte[1]), wurde dort dem Violoncell nicht in gleichem Maße zu Theil. Dieses Instrument war, gleich der Gambe, von Italienern in die Londoner Musikkreise eingeführt worden. Arioſti, Bononcini, Cervetto und Caporale, — sie alle trugen dazu bei, dasſelbe in der englischen Hauptstadt und darüber hinaus heimisch zu machen. Trotzdem wurde jedoch das Violoncellspiel von den Söhnen Albions, wenigstens im vorigen Jahrhundert, nur spärlich zum Berufsstudium gemacht. Man überließ dies, mehr und mehr vom handelspolitischen Geist beherrscht, wie in Betreff des Violinspiels, zur Hauptsache den Fremden, welche in der oft genug getäuschten Hoffnung auf reichen Gewinn nach England zogen. So erscheint es begreiflich, daß die Zahl der erwähnenswerthen englischen Celliſten von Profeſſion keine große ist.

Der älteste englische Violoncelliſt ist, so weit man zu sehen vermag, Barthol. Johnſon. Er muß 1710 geboren sein, da es bei Gerber heißt, daß er am 3. Oktober 1810 zu Scarborough seinen hundertjährigen Geburtstag gefeiert habe. Gerber berichtet darüber: „Lord Mulgrave und über siebzig andere angesehene Personen wohnten der Feyer, in der Freymaurer-Halle bey. Während der Abends veranstalteten musikalischen Akademie spielte der Jubelgreis noch auf dem Violoncell den Baß zu einer Menuet, welche er vor 60 Jahren komponirt hatte."

1) S. S. 17 ff. d. Bl.

Digitized by Google

Auch John Hebden mag zu Anfang des 18. Jahrhunderts geboren worden sein, da sein Bildnis im Jahre 1741 von John Faber in Groß-Folio gestochen wurde. Gerber sagt über ihn, daß er „ein berühmter englischer Tonkünstler und Violoncellist" gewesen sei. Er spielte auch die Gambe. Mit dieser ist er auf dem von Faber angefertigten Porträt abgebildet.

Demnächst ist William Paxton zu nennen, dessen Wirksamkeit in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts fällt. Burney rühmt seinen schönen Celleton, sowie seine Geschicklichkeit als Akkompagnist. Von seinen Kompositionen wurden gedruckt: sechs Duos für zwei Violoncelle (op. 1), acht Duos für Violine und Violoncell (op. 2), sechs Violinsolos (op. 3), vier Violin- und zwei Cellosolos (op. 4), „XII easy Lessons for Violoncello in wich are introduced several favour airs" (op. 6), und sechs Violoncellsolos (op. 8).

Mehr als Paxton machte John Crosdill, geboren 1755 zu London, von sich reden. Er wurde von seinen Landsleuten als der erste Violoncellist Europas angesehen, obwohl man es in London erleben mußte, daß die Rivalität Mara's[1]) ihm einigermaßen gefährlich wurde. Reichardt, der Crosdill hörte, fand seine Vortragsweise nicht frei von einer gewissen Härte. Seine Ausbildung empfing C., nachdem er einen vorbereitenden Kursus in London durchgemacht hatte, bei dem älteren Janson in Paris, wohin er sich gegen 1772 begab. Noch vor dem Jahre 1780 kehrte er nach London zurück, nahm aber keinerlei bindende Stellung an, sondern beschränkte sich darauf, vornehmen Leuten Unterricht zu ertheilen, und in öffentlichen Konzerten solistisch mitzuwirken, womit er 1784 den Anfang machte. Zehn Jahre später verheirathete er sich mit einer reichen Dame, und von da ab trieb er die Musik nur noch zu seinem Vergnügen. Er starb zu Escrick in der Grafschaft Yorkshire. Von seinen Kompositionen wurde nichts veröffentlicht.

Vier weitere, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehörende englische Cellisten sind: Hardy, Reinagle I. und II., und Gunn.

---

1) S. dens. unter den böhmischen Violoncellisten.

Digitized by Google

Über Hardy weiß man nichts weiter, als daß er gegen 1800 in London ein Unterrichtswerk mit dem Titel: „Violoncello preceptor, with Scales for Fingering in the various Keys“ veröffentlichte.

Joseph Reinagle, geb. 1762 zu Portsmouth, war der Sohn eines deutschen, nach England ausgewanderten Musiklehrers. Ursprünglich sollte er Seemann werden, woraus nichts wurde. Nach der ersten Seereise kam er zu einem Edinburger Goldarbeiter in die Lehre. Aber auch hier hielt er nicht aus, weshalb sein Vater beschloß, ihn Musiker werden zu lassen. Zu seinem Instrument wählte er die Trompete, auf welcher er einige Geschicklichkeit erlangte. Nun trat er als Trompeter in die Dienste des Königs von England. Gesundheitsrücksichten nöthigten ihn indessen, das genannte Blasinstrument aufzugeben. Er wählte dafür das Violoncell. Zeitweilig war er Konzertdirigent in Edinburg. 1789 ging er nach Dublin und 1791 nach London. Schließlich nahm er seinen Aufenthalt in Oxford, wo er 1836 starb. Für das Violoncell gab er 30 Duos in vier Cahiers als op. 2, 3, 4 und 5, sowie eine Schule „Concise introduction for the art of playing the violoncello“ heraus, welche viermal aufgelegt wurde.

Reinagle's jüngerer Bruder, mit Vornamen Hugues, geb. 1766 zu Portsmouth, empfing seine Ausbildung durch Crosdill und zeichnete sich durch ungewöhnliche Tüchtigkeit aus. Er starb in jungen Jahren zu Lissabon, wohin er sich zur Wiederherstellung seines schwankenden Befindens begeben hatte. Von seinen Kompositionen erschienen drei Werke; zwei derselben, op. 1 und 2, bestehen in je sechs Cellosolos, und op. 3 enthält sechs Duette für zwei Violoncelle.

Joseph Gunn, geb. angeblich zu Edinburg gegen 1765, war nicht nur ein gewandter Cellist, sondern auch ein bemerkenswerther Musikschriftsteller. Im Jahre 1790 ließ er sich als Cellolehrer in London nieder. Dort veröffentlichte er 1793 ein Lehrwerk für sein Instrument unter dem Titel: „The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the Knowledge and command of the whole compass of the instrument.“ Fétis bemerkt in Betreff der Vorrede

Digitized by Google

dieſes aus zwei Theilen beſtehenden Werkes, daß dieſelbe eine ausgezeichnete Abhandlung über den Urſprung des Violoncells, ſowie über die alten und modernen Saiteninſtrumente enthalte.

Gunn ſchrieb noch ein anderes, 1801 zu London veröffentlichtes Werk, welches ſich mit auf das Violoncell bezieht. Der Titel desſelben lautet: „Essay theorical and practical on the application of harmony, thorough-bass and modulation to the violoncello.“ Außerdem veröffentlichte er 1794 eine Flötenſchule, und 1806 ein Lehrwerk über die im ſchottiſchen Hochlande ſeit alter Zeit gebräuchlich geweſene Harfe.

Im Jahre 1795 kehrte Gunn zur Übernahme einer ihm dargebotenen vortheilhaften Stellung nach ſeiner Geburtsſtadt zurück, in der er auch allem Anſchein nach ſein Leben beſchloß.

Einen Violoncelliſten von außerordentlicher Befähigung beſaßen die Engländer in Robert Lindley, welcher bis auf den heutigen Tag von keinem ſeiner Landsleute wieder erreicht, geſchweige denn übertroffen worden iſt. Er wurde am 4. März 1775[1]) zu Rotherham in der Grafſchaft Yorkſhire geboren, und begann ſeine Muſikübungen unter der väterlichen Anleitung mit dem Violinſpiel. Bald aber griff er nach dem Violoncell, auf welchem er mit neun Jahren ſchon ſo weit vorgeſchritten war, daß er im Theaterorcheſter zu Brighton mitwirken konnte. Indeſſen fühlte Lindley ſich dadurch nicht befriedigt. Er hatte ein höheres Ziel ins Auge gefaßt, und um es zu erreichen, vertraute er ſich im 16. Lebensjahre der Leitung des jüngeren Cervetto[2]) an, welcher die Beanlagung des Jünglings zu glücklicher Entfaltung brachte. 1794 trat Lindley als erſter Violoncelliſt in das Orcheſter des „King-Theatre“ zu London als Nachfolger Sperati's ein. Auch wurde er in gleicher Eigenſchaft für die „Ancient Concerts“, ſowie für die Aufführungen der Londoner Philharmoniſchen Geſellſchaft gewonnen. Am 13. Juni 1855 ſtarb er.

---

1) Nach Forſter's Angabe. Fétis ſetzt ſein Geburtsjahr, wohl irrthümlich, ins Jahr 1772.

2) S. denſ. S. 57 u. 68.

Digitized by Google

Über Lindley's Spiel, welches von seinen Landsleuten vielleicht ein wenig überschätzt worden ist, bemerkt Fétis Folgendes: „In dem Dictionary of musicians (London 1824) ist gesagt, daß dieser Künstler nicht geringer gewesen sei, als irgend ein anderer europäischer Violoncellist; diese Behauptung ist nicht begründet. Lindley zeichnete sich durch schönen Ton und große Reinheit des Spieles aus; aber es mangelte ihm gänzlich Empfindung und Stil, und in Betreff der technischen Schwierigkeiten, sowie im Ausdruck, blieb er weit hinter Romberg, Lamare, Bohrer, und namentlich auch hinter Servais zurück." Dennoch äußerte Romberg, als er bei seiner Anwesenheit in London, wie Forster[1]) berichtet, von Joh. Peter Salomon gefragt wurde, was er von Lindley's Leistungen halte, derselbe sei ein Teufelskerl. Jedenfalls war er also doch eine für seine Zeit bedeutende Erscheinung. Sein Bruder Charles, der gleichfalls Violoncellist war, konnte sich mit ihm nicht im Entferntesten messen. Mehr als dieser scheint dagegen Lindley's Sohn William, geb. 1802, geleistet zu haben. Doch wurde er durch anhaltende Krankheit genöthigt, sich im reiferen Alter von der Öffentlichkeit zurückzuziehen.

Robert Lindley schrieb vier Konzerte, Duos für Violine und Violoncell (op. 5), Duos für zwei Violoncelle (op. 6, 8, 10 und 27), Solostücke (op. 9) und verschiedene variirte Themen, sowie Potpourris. Diese Kompositionen sind aber sämmtlich längst der Vergessenheit anheimgefallen.

Unter Lindley's Schülern dürfte Charles Lucas, geb. 1808 zu Salisbury, als der beste zu bezeichnen sein. Die erste musikalische Ausbildung empfing er in dem Sängerinstitut der Kathedrale seiner Vaterstadt, worauf er die königl. Musikakademie zu London besuchte. 1830 wurde er zum Komponisten und Violoncellisten der Königin Adelaida ernannt. Daneben verwaltete er das Organistenamt an der Kapelle S. George. Zwei Jahre später betraute man ihn mit der Funktion des Orchesterchefs an der königl. Musikakademie, deren Vorsteher er 1859 wurde. Schon vorher war er als erster

1) Forster: „The History of the Violin." London 1864.

Digitized by Google

Violoncellist der italienischen Oper an die Stelle seines Lehrers Lindley getreten. Er starb am 23. März 1869 zu London. Sein Amtsnachfolger bei der Oper war der Cellist Collins.

Von den Zeitgenossen Lindley's sind hier noch anzufügen: Cudmore, Crouch und Powell.

Richard Cudmore, geb. 1787 zu Chichester in der Grafschaft Sussex, bethätigte sich nicht nur als Cellist, sondern auch als Violinspieler und Pianist. Im Klavierspiel war der Organist Forgett in Chichester sein Lehrer. Wer ihn auf der Geige unterrichtete, ist unbekannt. Man weiß nur, daß er mit neun Jahren öffentlich ein Konzert auf diesem Instrumente vortrug. Im zehnten Jahre wurde Reinagle sein Cellolehrer, und ein Jahr darauf produzirte er sich mit einem Cellokonzert von seiner eigenen Komposition. Dann machte er zwei Jahre lang Geigenstudien unter Salomon's Leitung in London, worauf er nach seiner Vaterstadt zurückkehrte und dort die nächsten neun Jahre verblieb. Der Wunsch, sich erneuten Klavierstudien hinzugeben, trieb ihn wieder nach London, wo er sich weiterhin wiederholt als Pianist hören ließ. Ein Kunststück eigener Art vollführte er aber in Liverpool, indem er dort in einem von ihm veranstalteten Konzert hintereinander als Klavier-, Violin- und Violoncellspieler auftrat. Die Solostücke, welche er vortrug, waren von Kalkbrenner, Rode und Cervetto. Auch als Dirigent des Orchesters vom „Gentleman's Concert" in Manchester war er einige Jahre thätig. Natürlich bildete seine vielseitige Thätigkeit ein Hindernis für ihn, sich in einem Fach besonders auszuzeichnen.

Über den Cellisten F. W. Crouch, welcher dem Orchester der italienischen Oper zu London angehörte, fehlen nähere Nachrichten. Doch ist er der Erwähnung werth, weil er ein Lehrwerk unter dem Titel: „Complete Treatise on the Violoncello" veröffentlichte.

Thomas Powell, geb. 1776 in London, beschäftigte sich frühzeitig mit Musik, und befaßte sich neben dem Violoncellspiel auch mit dem Klavier und der Harfe. 1805 trat er als Solocellist mit einem selbstkomponirten Konzert beifällig in seiner Vaterstadt auf. Danach habilitirte er sich in Dublin als Musiklehrer. Seine Mußestunden widmete er der Komposition und dem eifrigen Studium

Digitized by Google

seines Instrumentes. Seine Landsleute setzten ihn mit Romberg in Parallele, und gingen darin jedenfalls zu weit. Wie dem auch sei, Thatsache ist, daß Powell's Name nicht über England hinaus bekannt wurde, während Romberg sich durch seine Leistungen einen Weltruf gründete.

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Dublin nahm Powell seinen ständigen Wohnsitz in Edinburg. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. Seine veröffentlichten Kompositionen, unter denen sich ein „Grand Duo" für Violine und Violoncell befindet, gehören zumeist dem Gebiete der Kammermusik an.

Die Neuzeit ist in Betreff des national-englischen Violoncellspiels nicht ergiebiger gewesen, als die Vergangenheit. Lediglich kommen für die erstere nur drei Namen in Betracht, nämlich Howell, Whitehouse und Culd.

Edward Howell, geb. am 5. Februar 1846 zu London, ist ein Zögling der dortigen „Royal Academy" und speziell Schüler Piatti's. Er gehört als erster Cellist dem Orchester der italienischen Oper, und seit 1872 auch demjenigen des „Covent-Garden-Theatre" an. Außerdem ist er „Musician in ordinary to the Queen", Mitglied der „Royal Academy of Music" und der „Philharm. Society". Als Lehrer wirkt er an dem „Royal College of Music" und an der „Guildhall School". Meist ist er auch bei den großen Musikfesten in London und in den englischen Provinzialstädten mitwirkend thätig.

William Edward Whitehouse, geb. am 20. Mai 1859 in London, erhielt mit elf Jahren von einem Musiker Namens Adolph Griesbach Unterricht auf der Violine, und vertauschte dies Instrument 1873 mit dem Violoncell, auf welchem Walter Pettit, erster Violoncellist der königl. „Private Band", sein Lehrer war. 1878 in die „Royal Academy of Music" aufgenommen, studirte er unter Piatti's und Pezze's Leitung. Während seines Besuches der vorgenannten Anstalt wurde er wiederholt durch Verleihung von Preismedaillen ausgezeichnet. 1882 erfolgte seine Ernennung zum stellvertretenden und 1883 zum ordentlichen Lehrer des Cellospiels an der „Royal Academy of Music". Seit 1884 gehört er als Mitglied

Digitized by Google

der „Royal Society of Musicians“ an. Außer seinen amtlichen Obliegenheiten ist Whitehouse an dem seit Jahren in London bestehenden trefflichen Ludwig'schen Streichquartett betheiligt.

Charles Culd, geb. zu Romford in der Grafschaft Essex, kam als kleines Kind nach London, wo er seitdem immer gelebt hat. Bis zu seinem 16. Jahre trieb er Flötenspiel und Gesang. Das genannte Blasinstrument befriedigte ihn aber nicht, und so ging er zum Violoncell über. Den ersten Unterricht auf demselben ertheilte ihm ein Mitglied des Orchesters der Londoner italienischen Oper. Einige Jahre später wurde der belgische Cellist Paque sein Lehrer. Culd ist „Musician in ordinary to Her Majesty“, und wirkt außerdem als erster Cellist bei der italienischen Oper, sowie bei verschiedenen Konzertunternehmungen mit.

Die skandinavischen Länder haben bis jetzt nur eine sehr bescheidene Zahl von nennenswerthen Violoncellisten geliefert, und diese gehören ausschließlich der Neuzeit an. Freilich darf man dabei nicht übersehen, daß die ernstliche Pflege der Instrumentalmusik im hohen Norden weit später aufgenommen wurde, als in Italien, Deutschland und Frankreich. Dänemark ging seinen Nachbarländern Schweden und Norwegen darin mit gutem Beispiel voran. Es brachte schon vor Mitte des vorigen Jahrhunderts einige beachtenswerthe Violinspieler hervor, die der königl. Kapelle zu Kopenhagen angehörten. Auch an tüchtigen Cellisten wird in derselben gleichzeitig kein Mangel geherrscht haben. Doch drangen ihre Namen nicht in die weitere Öffentlichkeit. Erst mit

Christian Kellerman war dies der Fall. Er stammt aus dem jütländischen Orte Randers her, und wurde am 27. Januar 1815 geboren. Sein Vater wünschte, daß er sich dem Handelsstande widmen sollte, doch kam es nicht dazu. Der junge Kellermann hatte künstlerische Neigungen, und um diese zu befriedigen, zog er in seinem 15. Jahre nach Wien zu Merk, dessen Schüler er von 1830—35 war. Nach beendigtem Studium ließ er sich beifällig in Wien hören, und besuchte darauf mit gutem Erfolg die größeren Städte

Digitized by Google

Österreichs und Ungarns. Im Jahre 1837 konzertirte er in Petersburg. Weitere Kunstreisen vermehrten seinen Ruf, und nach seiner Heimkehr wurde er als erster Violoncellist in die königl. dänische Kapelle berufen. Während des Jahres 1861 unternahm er abermals eine Kunstreise, die ihn nach Oberitalien und Deutschland führte. In letzterem Lande hielt er sich auch 1864 auf. In Mainz hatte er jedoch das Mißgeschick, von einem Schlaganfall getroffen zu werden. Zwar konnte er in gelähmtem Zustande noch nach Kopenhagen zurückkehren, doch starb er dort zwei Jahre darauf, und zwar am 3. Dezember 1866. Kellermann hat einiges für sein Instrument komponirt, doch ist nichts von Bedeutung darunter. Sein Amtsnachfolger war F. Rauch, dessen Zögling Rüdinger zur Zeit die Stellung des ersten Violoncellisten in der Kopenhagener Kapelle inne hat.

Fritz Albert Christian Rüdinger wurde 1838 zu Kopenhagen geboren. Nachdem er bei Rauch einen vorbereitenden Kursus durchgemacht hatte, erhielt er 1864 in der königl. Kapelle Anstellung, ging aber zwei Jahre später nach Dresden zu Fr. Grützmacher, dessen Schüler er für einige Zeit wurde. Heimgekehrt, versah er wieder seine Stellung als Kammermusiker, von der er 1874 zum ersten Cellisten aufrückte. Zugleich übernahm er das Lehramt am Kopenhagener Konservatorium. Auch ist er mitwirkend an den regelmäßigen Konzerten und Kammermusik-Soiréen seiner Vaterstadt betheiligt.

Nächst Rüdinger ist als Skandinavier noch Siegfried Nebelong zu erwähnen. Derselbe kam als fünfjähriger Knabe nach Kopenhagen und erhielt später seine Ausbildung als Cellist durch Friedrich Grützmacher in Dresden.

VIII. Die slavischen Länder und Ungarn.

Nach Rußland wurde das Violoncell, wie schon S. 75 d. Bl. angedeutet worden, durch die Kapelle des Herzogs von Holstein-Gottorp gebracht. Joh. Adam Hiller's „Wöchentliche Nachrichten, die Musik betreffend", vom 21. Mai 1770 enthalten darüber Folgendes:

Digitized by Google

„Als der Herzog Carl Ulrich aus Hollstein-Gottorp (Peters d. Gr. nachmaliger Schwiegersohn) in den bedrängten Umständen seines Landes die Zuflucht an den Russisch-kaiserl. Hof Anno 1720 genommen hatte, brachte er seine kleine Kammer-Kapelle mit sich dahin. Sie bestand etwan aus einem Dutzend deutscher wohlgeübter Musiker, darunter die vornehmsten, zween Brüder Hübner, der eine den Kapell- und der andere den Concertmeister vorstellte. Diese bisher in Rußland unerhörte Musik bestund in Sonaten, Soli, Trii und Concerten von Telemann, Keiser, Heinichen, Schulz, Fuchs und andern damals berühmten Deutschen sowohl, als von Corelli, Tartini, Porpora, und andern italienischen Componisten: die Instrumente aber in einem Clavecin, etlichen Violinen, nebst einer Viol d'Amour, einer Alt-Viola, einem Violoncell oder Bassette, einem Contra-Baß oder großen Baßgeige, ein paar Hautbois, ein paar Quer-Flöten, ein paar Waldhörner, ein paar Trompeten und Paucken. Peter d. Gr. wohnte diesem herzogl. Kammer-Concert nicht nur selbst öfters bey, sondern ließ es fast alle Woche einmahl auch an seinem Hofe spielen. Daselbst fand es um so mehr allgemeinen Beyfall, je neuer und angenehmer es den vornehmen Russen, im Vergleich aller ihrer bisherigen Musik, vorkommen mußte . . . . . Von dieser Zeit an wurden diesen deutschen Musikern bereits viele Russen, zur Erlernung der Musik auf verschiedenen Instrumenten, in die Lehre gegeben. Der nachmalige Kaiser Peter II. behielt sie auch nicht nur bey, sondern nahm selbst Lection auf dem Violoncell von dem geschickten Meister dieses Instrumentes Riedel[1]), einem Schlesier, der zugleich ein geschickter Fechtmeister war, und den jungen Kaiser auch in dieser ritterlichen Kunst unterrichtete."

Unter der Regierung der Kaiserin Anna wurde die am russischen Hofe einmal eingeführte „Kammer-Musik" beibehalten, und in Ermangelung einheimischer Künstler durch Herbeiziehung fremdländischer Kräfte verstärkt. Dazu bot König August II. von Polen die Hand, indem er „von seinem Überfluß einige italienische Virtuosen" abtrat. Unter diesen befand sich der Violoncellist Gasparo. Weiterhin zog

1) S. dens. S. 75 d. Bl.

Digitized by Google

man den Celliſten Giuſeppe dall' Oglio aus Padua an den ruſſiſchen Hof. An die Stelle dieſes Mannes, welcher 1763 nach 29jähriger Dienſtzeit ſeinen Abſchied nahm, um in die Heimath zurückzukehren, trat der Italiener Cicio Polliari. Zu demſelben Zeitpunkt konnte der erſte ruſſiſche Violoncelliſt, Namens Chorſchevsky, in die kaiſerl. Kapelle eingereiht werden. Vor der Hand aber blieb Rußland in Betreff des Violoncells, wie überhaupt hinſichtlich der Orcheſterinſtrumente zumeiſt auf die Unterſtützung des Auslandes angewieſen. Doch wurde das Cello ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts von einigen ruſſiſchen Liebhabern mit Erfolg kultivirt. Die Namen derſelben ſind: Fürſt Trubetzkoi, Baron Stroganow, und in neuerer Zeit Graf Matthieu Wielhorski. Letzterer, ein Schüler Bernhard Romberg's, zeichnete ſich ganz beſonders durch ſeine Leiſtungen aus. Auch einer ſeiner Neffen, Graf Joſeph Wielhorski, welcher mit ſeinem talentvollen Bruder Michael, einem Schüler Kieſeweter's und Romberg's, in Moskau lebte, ſpielte ungewöhnlich gut Violoncell und daneben Klavier. Robert Schumann, der 1844 mit beiden Grafen bei ſeinem Aufenthalt in der Kremlſtadt verkehrte, äußert ſich in einem Briefe an Fr. Wieck namentlich über Michael W. enthuſiaſtiſch[1], indem er von ihm ſagt, er ſei der genialſte Dilettant, der ihm je vorgekommen. Michael Wielhorski wurde 1787 in Wolhynien geboren, und ſtarb 1856. Die Familie Wielhorski war übrigens von polniſcher Abkunft, und nahm ihren Wohnſitz erſt nach der dritten Theilung Polens in Rußland.

Gegenwärtig zeichnen ſich unter den ruſſiſchen Liebhabern, welche Violoncell ſpielen, der Fürſt Teniſcheff und der Senator Markewitſch aus. Auch der Großfürſt Konſtantin Nikolajewitſch, Schüler des bereits erwähnten J. Seifert, iſt ein eifriger Violoncellſpieler.

Der erſte wahrhaft bedeutende Celliſt, den Rußland ſein eigen nennen kann, iſt

---

1) S. Rob. Schumann's Biographie vom Verf. dieſer Blätter (Aufl. III, S. 195), Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

Karl Davidow. Derselbe zählt überhaupt zu den vorzüglichsten Repräsentanten seines Instrumentes in der Gegenwart. Er wurde am 15. März 1838 in dem kurländischen Städtchen Goldingen geboren, verlebte dort aber nur die beiden ersten Lebensjahre, da seine Eltern 1840 nach Moskau zogen. Hier begann er seine Übungen bei H. Schmidt, welcher erster Cellist am Moskauer Theater war. Das weitere Studium leitete K. Schuberth in Petersburg. Seine theoretische Ausbildung empfing er durch Moritz Hauptmann in Leipzig, wo er Ende 1859 im Gewandhauskonzert auftrat. Dies Debüt fiel so glänzend aus, daß man ihm, als Friedr. Grützmacher 1860 von Leipzig nach Dresden berufen wurde, dessen Stelle offerirte, die er auch annahm. Doch versah er sie nicht lange, da er den Wunsch hegte, eine Kunstreise zu unternehmen. Diese führte ihn zunächst nach Holland. Dann durchzog er Rußland, worauf er nach Petersburg zurückkehrte. Nicht lange darauf wurde er zum kaiserl. Solocellisten, und um Weniges später (1862) zum Lehrer am kaiserl. Konservatorium ernannt. Nun bereiste er auch Deutschland, England und Belgien. 1874 trat er in den Konzerten des Pariser Konservatoriums auf. Zwei Jahre danach wurde er zum Leiter der kaiserl. russischen Musikgesellschaft in Petersburg, sowie zum Direktor des dortigen Konservatoriums ernannt. Die letztere Stellung gab er vor ein paar Jahren auf.

Davidow's Spiel zeichnet sich besonders durch vollkommene Sauberkeit, sowie durch gewandteste und leichteste Beherrschung der größten Schwierigkeiten aus. Seine Cellokompositionen bestehen aus mehreren Konzerten und einer Reihe angenehm wirkender Salonstücke.

Unter seinen Schülern sind Albrecht, Kousnetzoff, Gleen und Wergbilowitsch hervorzuheben. Letzterem wird schöner, breiter Ton nachgerühmt. Er vertritt das Violoncell in dem Auerschen Streichquartett zu Petersburg, und ist als Solospieler geschätzt.

Zu den erwähnenswerthen Cellisten Petersburgs gehört auch Arved Poorten, geb. 1835 zu Riga. Er war in Dresden Kummer's Schüler, und besuchte darauf noch das Brüsseler Kon-

Digitized by Google

servatorium. Nachdem er sich auf Reisen in Rußland, Belgien und Holland hatte hören lassen, wurde er Mitglied der kaiserl. russischen Kapelle und Lehrer am Petersburger Konservatorium. Im Druck erschienen von ihm sechs „morceaux caracteristiques“ für sein Instrument.

An jüngeren russischen Cellospielern von Bedeutung sind zu erwähnen: Brandoukoff, Danieltschenko und Sarabscheff. Dieselben haben ihre Ausbildung Wilhelm Fitzenhagen[1]) in Moskau zu verdanken.

Anatole Brandoukoff, geb. 1859 zu Moskau, war vom September 1870 bis zum Mai 1878 im kaiserl. Konservatorium seiner Vaterstadt Fitzenhagen's Schüler, und erhielt in Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen beim Abgange von dem genannten Institut eine goldene Medaille nebst einem ehrenvollen Diplom. Seine erste Kunstreise galt der Schweiz. Dort konzertirte er namentlich in Bern und Genf mit Glück. Darauf ging der 1879 nach Paris, ließ sich auch dort und in anderen Städten Frankreichs hören, und trat dann in London auf. Überall fand er sehr beifällige Aufnahme. Mit außerordentlichem Erfolg konzertirte er auch während des Winters 1887—1888 in Moskau und Petersburg. Zu seinem ständigen Wohnort hat er Paris gewählt, wo er nicht nur als Solo-, sondern auch als Quartettspieler ungemein geschätzt wird. Von seinen Cellokompositionen sind bis jetzt ein Konzert, sowie mehrere kleine Stücke im Druck erschienen.

Peter Danieltschenko, geb. 1860 in Kiew, machte seine Studien unter Fitzenhagen im Moskauer Konservatorium von 1873 bis 1880. Er wurde aus demselben mit der kleinen goldenen Medaille sowie einem anerkennenden Diplom entlassen, und erhielt außerdem noch einen besonderen Kompositionspreis. Ein Jahr lang war er dann Lehrer des Cellospiels und der Theorie an der kaiserl. Musikschule zu Charkow. Während desselben konzertirte er beifällig im südlichen Rußland. Glänzenden Erfolg hatte er 1881 bei der großen Ausstellung in Moskau. Er trat nun in die dortige

1) S. dens. S. 147 d. Bl.

Digitized by Google

kaiserliche Hofkapelle und übernahm zugleich den Cellounterricht an dem Musikinstitut der Philharmonischen Gesellschaft. In dieser Position blieb er bis zum Jahre 1887. Seitdem bereiste er die Schweiz, Frankreich und Südrußland.

Iwan Saradscheff, geb. 1863 zu Tiflis in Kaukasien, erhielt seine Ausbildung als Cellist durch Fitzenhagen auf dem kaiserl. Konservatorium in Moskau während der Jahre 1879—1886. Durch Verleihung der großen silbernen Medaille nebst Diplom ausgezeichnet, übernahm er nach seinem Abgange vom Konservatorium die Leitung der kaiserl. Musikschule zu Tambow, vertauschte aber schon 1887 diese Stellung mit dem ihm offerirten Lehramt an der kaiserl. Musikschule seiner Heimathstadt.

Unter den slavischen Völkern nehmen die Böhmen eine hervorragende Stellung ein, weil sie sich von jeher vor ihren Stammesgenossen in musikalischer Beziehung auszeichneten. Die böhmischen Violoncellisten deutschen Ursprunges haben bereits im fünften Abschnitt d. Bl. Berücksichtigung gefunden. Hier folgen nun noch diejenigen slavischer Abkunft.

Der älteste namhafte Cellist Böhmens, von dem wir Kunde haben, ist

Ignaz Mara, geb. gegen 1721 in Deutschbrod. Er soll mit schöner Tongebung ein ausdrucksvolles Spiel verbunden haben. 1742 ging er nach Berlin, verheirathete sich dort, und wurde, wahrscheinlich auf Empfehlung seines Landsmannes, des Konzertmeisters Franz Benda, in die königl. Kapelle eingereiht, der er mehr als drei Dezennien angehörte. Mara starb um 1783 in Berlin. Von seinen Cellokompositionen, bestehend in Konzerten, verschiedenen Solostücken und Duetten, ist nichts gedruckt.

Bekannter wurde in weiteren Kreisen sein Sohn, mit Vornamen Johann Baptist. Die Veranlassung dazu gab aber nicht allein die künstlerische Begabung desselben, sondern auch das zerfahrene, wüste Leben, dem er vom reiferen Mannesalter an infolge der Trunksucht verfiel. Mit ungewöhnlichen musikalischen Anlagen

Digitized by Google

ausgestattet, entwickelte er sich unter Leitung seines Vaters in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem so trefflichen Cellisten, daß der Prinz Heinrich von Preußen ihn zu seinem Kammermusiker ernannte. Da er mimisches Talent besaß, so hatte er bei den theatralischen Vorstellungen, welche in dem vom Prinzen bewohnten Rheinsberger Schloß stattfanden, mitunter auch auf der Bühne mitzuwirken.

Mara wurde am 20. Juli 1744 geboren. Im Jahre 1773 verheirathete er sich mit der gefeierten Sängerin Elisabeth Schmeling, welche damals der Berliner Oper angehörte. Die bedeutende Gage seiner Frau benutzte er, um seinen Leidenschaften zu fröhnen, was zu mancherlei Fatalitäten und auch zum ehelichen Unfrieden führte. Überdies machte er Schulden. Bald kam es mit ihm so weit, daß seine Gläubiger vom königl. Kammergericht gegen ihn aufgerufen wurden. Da er sich ohnehin die Ungnade des Königs zugezogen hatte, so beschloß er im Einverständnis mit seiner Frau, heimlich bei Nacht und Nebel davon zu gehen. Der Fluchtversuch des Ehepaares wurde aber verhindert, und Mara zu Festungsarrest verurtheilt. Nachdem er infolge der Bitten seiner Frau wieder in Freiheit gesetzt worden, gelang es ihm 1780 doch, sich mit ihr noch aus dem Staube zu machen. Beide nahmen ihren Weg über Wien und Paris nach London. Dort langten sie 1784 an. Während der Jahre 1788 bis 1789 bereisten sie Italien, kehrten 1790 nach London zurück, gingen von hier nach Venedig und lebten dann von 1792 ab wieder in London, wo sich Frau Mara, des haltlosen Lebenswandels ihres Mannes müde, von demselben 1799 für immer trennte. Nun kehrte Mara nach Berlin zurück, gerieth aber, da er sich an Unthätigkeit gewöhnt und seine Kunst vernachlässigt hatte, in bedrängte Verhältnisse, ließ sich jedoch dort noch in einem Konzert hören, und besuchte hierauf Sondershausen. Hier hörte ihn Gerber, der Verfasser des bekannten Tonkünstlerlexikons, welcher über ihn berichtet, er habe sein Adagio noch immer so brav vorgetragen, daß sich gewiß kein Orchester seines Spieles hätte schämen dürfen. „Und wenn ihm ja, so fährt Gerber fort, ein oder der andere Ton mißlang, so war dies nicht die Schuld seiner Hand, sondern des schlechten und unreinen Bezuges auf seinem Instrument. Mehr noch wären vielleicht seine vorgetragenen

Digitized by Google

Stücke zu tadeln gewesen, welche durchaus im Geschmacke um 40 Jahre zurück zu seyn schienen. Übrigens betrug er sich während seines Hierseyns durchaus als ein solider, kenntnißreicher und vollkommen gebildeter Mann, und ließ auch nicht das kleinste Merkzeichen von jenem Hange zur Unmäßigkeit (im Trinken) an sich bemerken. Aber in dürftigen Umständen war er. Und so wäre denn freilich seine edelmüthige Gattin für das von ihm erlittene Ungemach schrecklich gerochen. Dessen ungeachtet soll er noch von ihr von Zeit zu Zeit mit ansehnlichen Geldsummen unterstützt werden."

Mara's Ende war traurig. Er ging, wie Gerber weiter berichtet, nach Holland, wo „sein unseliger Hang zur Trunkenheit so überhand nahm, daß er, nachdem er alles Ehrgefühl schien verloren zu haben, Tag und Nacht in Matrosen-Herbergen und elenden Bierhäusern zum Tanze aufspielte, bis ihn endlich der Tod, im Sommer 1808, zu Schiedam bey Rotterdam, von diesem elenden Leben befreite." Die Violoncellkompositionen Mara's, welche in zwei Konzerten, zwölf Solos mit Baßbegleitung, einem Duett mit Violine, und einer Sonate mit Baß bestehen, blieben unveröffentlicht.

Um etwa zwanzig Jahre älter als Joh. Baptist Mara, war der Böhme Joseph Zyka[1]). Er empfing seine Bildung als Violoncellist in Prag, und gehörte von 1743 bis 1764 der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden an. Dann folgte er mit seinem Sohn Friedrich, welcher gleichfalls ein guter Cellist war, der Berufung als Kammermusiker nach Berlin, wo er nach Fétis 1791, nach Fürstenau aber erst zu Beginn unseres Jahrhunderts starb. Angeblich hinterließ er im Manuskript mehrere Cellokonzerte.

Als ein ausgezeichneter Violoncellist wird Johann Hettisch (Hetes) bezeichnet. Geboren 1748 in dem böhmischen Orte Liblin, genoß er seine Erziehung in dem Piaristenkollegium zu Schlan, und ging darauf nach Prag, um sich künstlerisch auszubilden. Dort

1) Fétis sagt, Zyka sei gegen 1730 geboren. Doch fällt seine Geburt jedenfalls früher, da er nach Fürstenau's zuverlässiger Angabe (Geschichte der Musik und des Theaters am kurfürstlich sächsischen Hofe) bereits 1743 in der Dresdener Kapelle angestellt wurde, wogegen Fétis ihn irrthümlich erst 1756 Mitglied der genannten Kapelle werden läßt.

Digitized by Google

befand er sich noch im Jahre 1772. Weiterhin, und zwar um 1788, war er, wie Gerber berichtet, zu Lemberg in einem kaiserl. Civilamte bedienstet, so daß es scheint, als habe er in der Blüthe seiner Jahre die berufsmäßige Ausübung der Kunst aufgegeben. Sein Spiel soll sich besonders durch schönen Ton ausgezeichnet haben. Nach Fétis hinterließ er mehrere Konzerte und Cello-Soli im Manuskript.

Der katholische Geistliche Franz Mensi, geb. am 27. März 1753 zu Bistra, wo sein Vater beim Grafen Hohenems Hofmeister war, beschäftigte sich frühzeitig mit Musik, und wurde, als seine Eltern nach Prag zogen, Joseph Reicha's[1]) Schüler im Violoncellspiel, während Cajetan Vogel ihn in der Theorie unterrichtete. Mensi spielte auch Violine. Auf beiden Instrumenten galt er als ein geschickter Mann, und nicht minder in der Komposition. Ein Theil seiner Werke, welche in Kirchenmusiken, Symphonien und Quartetten bestehen, werden angeblich im Kloster zu Strahow aufbewahrt. Im Jahre 1808 lebte und wirkte Mensi noch als Pfarrer zu Pher. Er bildete auch Schüler. Unter diesen werden Joh. Brodeczky, Wenzel Czizek und ein Graf Spork genannt.

Als einer der bedeutendsten böhmischen Cellisten dürfte J. Stiastny (Stiasny) zu bezeichnen sein. Er wurde 1774 in Böhmen (nach Fétis zu Prag) geboren. Über seinen Bildungsgang, sowie über sein Leben sind nur spärliche Nachrichten vorhanden. Um 1800 war er angeblich im Prager Orchester. Auf dem Titel seines op. 3, bestehend in einem Divertimento für Violoncell, bezeichnet er sich als Violoncellist des Großherzogs von Frankfurt. Da die ehemalige kurze Existenz des Großherzogthums Frankfurt, dessen Regent der Fürst Primas von Dalberg war, in die Jahre 1810—14 fällt, so kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß Stiastny sich während derselben in Frankfurt aufhielt. Später, gegen 1820, führte er den Titel als „Musikdirektor von Nürnberg", und in dem soeben genannten Jahre lebte er in Mannheim. Von hier scheint er sich nach Großbritannien begeben zu haben, denn mehrere seiner späteren Werke, wie z. B. die „Trois Duos concertans" (op. 8) und die

1) S. dens. S. 91 d. Bl.

Digitized by Google

„Six pieces faciles“ (op. 9) sind Engländern zugeeignet. Unter diesen Kompositionen zeichnet sich das dem englischen Violoncellisten Rob. Lindley gewidmete Konzertino op. 7 vortheilhaft vor den gleichartigen Erzeugnissen der anderen damaligen Cellokomponisten aus. Doch auch die übrigen Cellosätze J. Stiastny's, welche in Variationen (op. 10), Rondo und Variationen (op. 12), zwei Sonaten mit Baß (op. 2), zwölf leichten Stücken für zwei Cellos (op. 4), sechs dergleichen (op. 5), drei konzertirenden Duos (op. 6) und sechs Solos mit Baß (op. 11) bestehen, sind so beschaffen, daß man sie zu den besseren Produkten der älteren Cello-Literatur rechnen darf, wie sie denn auch für jene Zeit ganz neue Effekte enthalten.

Unter Stiastny's Schülern zeichnete sich Joseph Valentin Dont durch seine Leistungen als Quartett- und Orchesterspieler aus. Am 15. April 1776 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen geboren, empfing er Stiastny's Lehre in Prag, wo er die Schule besuchte. Im Jahre 1804 wurde er in das Opernorchester des Wiener Kärthnerthor-Theaters eingereiht, aus welchem er 1828 zum Burgtheater-Orchester hinübertrat. Am 14. Dezember 1833 starb er. Sein Sohn, mit Vornamen Jacob, ist der am 18. November 1888 dahingeschiedene Wiener Geiger, welcher sich durch die Herausgabe vorzüglicher Übungswerke für die Violine bekannt gemacht hat.

Der ältere Bruder Stiastny's, mit Vornamen Bernhard Wenzeslaus, geb. 1770 zu Prag, war gleichfalls Violoncellist, und als erster Vertreter seines Instrumentes im Prager Theaterorchester thätig. Von ihm wurden sechs Sonaten für zwei Violoncelle, und zwei Lehrwerke veröffentlicht. Das eine derselben führt den Titel: „Il maestro e lo scolare, 8 imitazioni e 6 pezzi con fughe per due violoncelli“; das andere ist eine Celloschule, betitelt: „Méthode de Violoncelle“ in zwei Abtheilungen. Diese Schule ist sorgfältig gearbeitet, doch etwas zu weitschweifig, und trotzdem nicht erschöpfend, da die komplizirtere Technik des Cellospiels, namentlich in Betreff des Daumenaufsatzes, nicht entsprechende Berücksichtigung gefunden hat.

Unter den jüngeren böhmischen Cellisten zeichnete sich Wladislaw Alois aus, welcher am 15. Juni 1860 zu Prag geboren

Digitized by Google

wurde, und auf dem dortigen Konservatorium seine künstlerische Bildung erhielt. Ende 1878 ging er nach Kiew, wo er in dem Musikinstitut der kaiserl. Musikgesellschaft den Violoncell- und Klavierunterricht ertheilte. In dieser Stellung verblieb er über sieben Jahre. Seit dem September 1887 ist er als Solocellist an dem kaiserl. Theater sowie an dem Konservatorium in Warschau thätig.

Eine längere Reihe von Violoncellisten haben die Polen aufzuweisen. Sie beginnt mit Franz Xaver Woczitka, einem ausgezeichneten Künstler seines Faches, welcher gegen 1730 zu Wien geboren wurde. 1756 trat er in die Dienste des Mecklenburg-Schweriner Hofes. In der Folge wurde er Mitglied der kurfürstl. Kapelle zu München, wo er 1797 starb. Im Manuskript hinterließ er Konzerte und Sonaten fürs Violoncell, welche zu ihrer Zeit sehr geschätzt waren.

Nicol Zygmantowski, geb. um 1770 in Polen, zog, wie Gerber berichtet, „schon als Kind von 6¾ Jahren die Bewunderung aller derjenigen auf sich, welche Zeugen seiner Kunstfertigkeit waren; starb aber sehr jung.“ Der polnische Graf Oginski[1]), welcher ehedem als Polonaisenkomponist viel genannt wurde, sagt in seinen „Lettres sur la musique“, er habe Zygmantowski gehört, als derselbe zwölf Jahre alt gewesen sei, und fügt hinzu, daß derselbe ein erstaunliches Talent besessen habe.

Anton Heinrich Radziwill, Fürst zu Otyka und Nieswicz, geb. am 13. Juni 1775 im Großherzogthum Posen, war sehr musikbegabt, und nicht allein ein angenehmer Violoncellist, sondern auch Komponist. In letzterer Eigenschaft wurde er namentlich durch seine Musik zu Göthe's „Faust“ in weiteren Kreisen bekannt. Für das Violoncell hat er nur ein Werk, „Complainte de Maria

1) Michael Kleophas, Graf Oginski, wurde am 25. September 1765 in Gurow bei Warschau geboren, und starb am 31. Oktober 1833 in Florenz. Er war Großschatzmeister von Lithauen.

Digitized by Google

Stuart“ mit Klavierbegleitung, veröffentlicht. Seine übrigen gedruckten Kompositionen bestehen in Vokalsätzen, von denen einige mit Guitarre- und Cellobegleitung gesetzt sind. Er wurde vom König von Preußen 1815 zum Statthalter des Großherzogthums Posen ernannt und starb in dieser hervorragenden Stellung am 7. April 1833. Einen Theil des Jahres brachte er gewöhnlich in Berlin zu. Dort war sein Haus der Sammelplatz künstlerischer Größen.

Korczmiet, eigentlich Kaltschmidt, von deutscher Abkunft, ein virtuosisch gebildeter Spieler, lebte und wirkte von 1811 bis 1817 in Wilna. Er besaß ein prachtvolles Stradivari-Cello, welches vorher dem Grafen Michael Wielhorsky gehört hatte. Dieses Instrument ist gegenwärtig im Besitze Davidow's. Über Korczmiet fehlen nähere Nachrichten.

Adam Hermann, geb. 1800 in Warschau, gleichfalls von deutscher Abkunft, war Mitglied des kaiserlichen Opernorchesters und Lehrer am Konservatorium zu Warschau, wo er gegen 1875 starb. Während der Jahre 1830—1870 hat er zahlreiche Schüler gebildet, von denen hier außer seinem Sohn Adam nur Komorowski, Thalgrün, Moniuszko und Kontski genannt seien.

Adam Hermann, der Sohn, welcher seinen Namen polonisirte und denselben in Hermanowski umwandelte, wurde 1836 zu Warschau geboren, empfing den ersten Cellounterricht von seinem Vater, und besuchte von 1852 ab zur weiteren Ausbildung als Schüler Servais' das Brüsseler Konservatorium. Nach zwei Jahren von demselben mit dem ersten Preise entlassen, kehrte er in seine Heimath zurück und unternahm erfolgreiche Kunstreisen in Polen und Rußland. Gegenwärtig lebt er in tiefster Zurückgezogenheit in Warschau.

Ignaz Komorowski, geb. am 24. Februar 1824 in Warschau, gehörte lange Jahre dem dortigen Theaterorchester an, nachdem er den Unterricht Adam Hermann's, des Vaters, genossen hatte. Als Komponist gelangte er durch seine reizenden, poetisch empfundenen Lieder in seinem Vaterlande zu großer Popularität. Er starb am 14. Oktober 1857.

Digitized by Google

Stanislaus Thalgrün, von deutscher Abkunft, wurde am 16. August 1843 zu Warschau geboren, und ist Mitglied des Theaterorchesters seiner Vaterstadt.

Boleslaw Moniuszko, geb. am 25. Oktober 1845, der Sohn des bekannten polnischen Tonsetzers Stanislaus Moniuszko, gehört zur Zeit dem Warschauer Theaterorchester an.

Sigismund Kontski endlich, machte sich nach seiner Ausbildung durch Hermann in Petersburg seßhaft.

Der chronologischen Ordnung nach folgt auf Hermann, den Vater, Samuel Kossowski, geb. 1805 in Galizien. Er bildete sich nahezu allein auf autodidaktischem Wege aus, und erreichte trotzdem einen hohen Grad von Virtuosität auf dem Violoncell. Während der Jahre 1842—1852 konzertirte er mit Beifall in Wien, Berlin, Warschau, Kiew u. s. w. 1851 starb er zu Kobryn im Gouvernement Grodno.

Josepy Szablinski, geb. am 8. Juni 1809 zu Warschau, war dort mehr als 40 Jahre als erster Cellist am kaiserl. Theater thätig. Er zeichnete sich durch schönen Ton und echt musikalische Vortragsweise aus. In besonderer Schätzung stand er als Quartettspieler.

Stanislaus Szczepanowski, geb. 1814 bei Krakau, hatte es im Violoncell- und Guitarrespiel so weit gebracht, daß er sich während des Jahres 1839 auf beiden Instrumenten als Konzertgeber in Frankreich und England mit ungewöhnlichem Erfolg produziren konnte. Auch in Berlin ließ er sich 1843 beifällig hören. Um 1875 starb er.

Moritz Karasowski, geb. am 22.[1]) September 1823 zu Warschau, war Schüler des dortigen ehemaligen Musikdirektors Valentin Kratzer im Violoncell- und Klavierspiel, und wurde 1852 Mitglied des Warschauer Theaterorchesters. In den Jahren 1858 und 1860 machte er Studienreisen, auf denen er Berlin, Wien, Dresden, München, Köln und Paris besuchte. Seit 1864 gehört er als königl. Kammermusikus der Dresdener Kapelle an.

1) Nicht am 2. September, wie hier und da angegeben ist.

Digitized by Google

Außer einigen Kompositionen für Gesang und Violoncell mit Klavierbegleitung, von denen „Rêverie du soir“, ein Notturno und eine Elegie namhaft zu machen sind, veröffentlichte er mehrere Schriften in polnischer Sprache, wie z. B. eine „Geschichte der polnischen Oper“ (1859), „Haydn's und Mozart's Leben“ (1860 und 1868), „Chopin's Jugendzeit“ (Theil I 1862, Theil II 1869), und biographische Skizzen Rob. Schumann's, Franz Liszt's und Edmund Kretschmer's. Seine bedeutendste musikliterarische Arbeit ist: „Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und seine Briefe.“ Dieselbe erschien 1877 in deutscher Übersetzung, welche noch zwei weitere umgearbeitete und vermehrte Auflagen erlebte.

Johann Karlowicz, geb. am 28. Mai 1836 in Lithauen, erhielt seine Ausbildung als Cellist durch Julius Lyko in Wilna, Göbella in Moskau, Sebastian Lee, und von 1859—60 schließlich noch durch Servais in Brüssel. Einige Jahre ertheilte er am Warschauer Konservatorium Unterricht. In seinem Vaterlande genießt Karlowicz den Ruf eines gelehrten Linguisten.

Joseph Adamowski, geb. 1862 in Warschau, absolvirte seine Studien, nachdem er die Musikschule seiner Vaterstadt einige Zeit besucht hatte, unter Fitzenhagen auf dem Moskauer Konservatorium in den Jahren 1877—1883. Beim Ausscheiden aus demselben wurde er durch Verleihung eines Diploms und der großen silbernen Medaille ausgezeichnet. Nachdem er Konzertreisen in Polen und Galizien gemacht hatte, wurde er zum Lehrer am Krakauer Konservatorium ernannt, welchem er bis 1887 angehörte. Seitdem ist er ohne Stellung und lediglich als Konzertspieler thätig. Adamowski wird als ein tüchtiger Violoncellist bezeichnet.

Von den ungarischen Violoncellisten haben sich nur Kletzer und Hegyesi in weiteren Kreisen bekannt gemacht.

Fery Kletzer, geb. um 1830 in Ungarn, reiste während der sechziger Jahre als Konzertgeber. Seine Leistungen zeugten von nicht gewöhnlicher Begabung, entbehrten aber der höheren künstlerischen Durchbildung. Dennoch gelangte er zu einem gewissen Ruf, da sein

Digitized by Google

Name damals viel in den Zeitungen erwähnt wurde. Seitdem ist er verschollen.

Einen ungleich höheren Standpunkt nimmt Louis Hegyesi, geb. am 3. November 1853 zu Árpás, ein. Mit acht Jahren kam er nach Wien, und empfing dort den ersten Unterricht von dem Violoncellisten Denis. Weiterhin ließ er sich ins Wiener Konservatorium aufnehmen, wodurch er Schlesinger's Schüler wurde. Um noch mehr für seine Ausbildung zu thun, ging er 1865 nach Paris zu Franchomme. Der Ausbruch des deutsch-französischen Krieges veranlaßte ihn, im Sommer 1870 nach Wien zurückzukehren, wo er Anstellung im Orchester der Hofoper fand. Fünf Jahre später trat er an Stelle Hilpert's ins Florentiner Quartett, dem er bis zu dessen Auflösung angehörte. Von da ab reiste Hegyesi als Solist. 1887 aber folgte er dem Ruf nach Köln als erster Cellist der Gürzenich-Konzerte, sowie als Lehrer an der „Rheinischen" Musikschule.

Schlußwort.

Ein Rückblick auf den Entwickelungsgang, welchen das Violoncellspiel seit Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts genommen hat, läßt erkennen, daß dieser Kunstzweig sich bis zu einer Stufe vervollkommnet hat, über die hinaus kaum noch eine wesentliche Steigerung möglich sein dürfte. Dieses Resultat ist nicht nur dem verdienstlichen Wirken der tonangebenden Violoncellisten zuzuschreiben — und hier muß nächst Romberg und Dotzauer vor Allem an Friedrich Kummer, Aug. Franchomme und François Servais erinnert werden — sondern auch jenen deutschen Tonmeistern, welche das Violoncell in den Bereich ihres Schaffens zogen.

Schon Haydn und Mozart stellten in ihren Streichquartetten diesem edeln Instrument mitunter Aufgaben, die zur Förderung der Technik und des Ausdrucksvermögens desselben mit beitrugen. Um Vieles weiter ging aber darin Beethoven. Nicht nur in seinen

Digitized by Google

Streich- und Klaviertrios, sowie in seinen Quartetten, sondern auch in seinen Sonaten op. 5[1]), 69 und 102, und in dem sogenannten Tripelkonzert (op. 56), steigerte er die Anforderungen an das Violoncell dermaßen, daß damit in gewissen Beziehungen ein wesentlicher Fortschritt für die artistische Behandlung des Instrumentes gegeben war. Zugleich wirkte er durch seine soeben erwähnten Werke anregend auf die produktive Thätigkeit der Folgezeit im Gebiete der Cellokomposition ein. Besonders erhielt die letztere in Betreff der Sonate einen ansehnlichen Zuwachs. Es seien hier nur die Namen der bekanntesten Tonsetzer erwähnt, welche in der gedachten Richtung thätig waren. Sie folgen in alphabethischer Ordnung:

W. Sterndale Bennet, Joh. Brahms, Fr. Chopin, Fried. Gernsheim, Edv. Grieg, Ferd. Hiller, Friedrich Kiel, Franz Lachner, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ignaz Moscheles, Georg Onslow, Joachim Raff, Karl Reinecke, Jos. Rheinberger, Ant. Rubinstein, Charles Saint-Saëns, Xaver Scharwenka, Bernhard Scholz und W. Taubert.

Konzerte für das Violoncell schrieben:

Albert Dietrich, E. Eckert, Bernh. Molique, Joach. Raff, Karl Reinecke, Anton Rubinstein, Saint-Saëns, Robert Schumann, W. Taubert und Rob. Volkmann. Auch des kürzlich erst erschienenen Konzertes von Joh. Brahms für Violine und Violoncell ist hier zu gedenken.

Außerdem existirt eine nicht geringe Zahl größerer und kleinerer Cellokompositionen, welche einer Hervorhebung werth sind, wie z. B. Max Bruch's „Kol Nidrei", op. 47; Chopin's Introduction und Polonaise brillant, op. 3, und Duo concertant über Themen aus Robert d. Teufel (die Cellopartie rührt von Franchomme her);

---

1) Aller Wahrscheinlichkeit nach waren Beethoven's, spätestens 1796 komponirte Cellosonaten op. 5 die ersten ihrer Gattung. Die von Bonifazio Asioli geschriebene Sonate für Klavier und Violoncell, welche Fr. Grützmacher in neuer Ausgabe herausgegeben hat, entstand, wie aus den von Fétis in seiner „Biographie universelle", Bd. I, S. 155 über den genannten Komponisten gegebenen Daten geschlossen werden darf, erst zu Anfang unseres Jahrhunderts.

Digitized by Google

Fr. Gernsheim's hebräischer Gesang „Elohenu"; Ferd. Hiller's Konzertstück, op. 104, Duo für Pianoforte und Violoncell, op. 22, und zwei Serenaden, op. 109; Fr. Lachner's Serenade für vier Violoncelle, op. 29, und Elegie für fünf Violoncelle, op. 160; Limmer's Trio für drei Violoncelle und Quartett für vier Violoncelle; M. Marx' drei Quartette für vier Violoncelle; Maurer's Nocturno für vier Violoncelle; Felix Mendelssohn's Variationen für Pianoforte und Violoncell, op. 17; Ign. Moscheles' Duo concertant, op. 34; L. Pape's sechs Serenaden für vier Violoncelle; K. Reinecke's „drei Stücke", op. 146; Ferd. Ries' „air russe varié" sowie Introduktion und Rondo „sur une danse russe"; Rob. Schumann's fünf Stücke im Volkston, op. 102, sowie L. Spohr's Potpourri für Violine und Violoncell über Themen aus Jessonda[1]).

Rechnet man die zahlreichen Kompositionen hinzu, welche die Violoncellisten von Fach in unserem Jahrhundert an Konzerten, Konzertstücken, Variationen, Fantasien, Duetten für ihr Instrument lieferten, so ergiebt sich, daß die Violoncell-Literatur im Laufe der Zeit zu einer großen Umfänglichkeit angewachsen ist.

Die Etüdenkomposition für das Violoncell ließ in den ersten Dezennien des gegenwärtigen Jahrhunderts noch viel zu wünschen übrig. Dadurch mag der seiner Zeit angesehene Theoretiker Siegfried Wilhelm Dehn[2]), welcher sich in jüngeren Jahren mit dem Cellospiel befaßt hatte, veranlaßt worden sein, einen Theil — in Summa 22 — der Kreutzer'schen Violinetüden für das Violoncell zu übertragen. Diese im Juni 1831 von ihm veröffentlichte Arbeit kann indessen als keine besonders glückliche Errungenschaft bezeichnet werden. Die Finger- und Bogentechnik des Violoncells beruht eben auf wesentlich anderen Voraussetzungen, wie diejenige der Violine. Und da jene Etüden aus der Natur des letzteren Instrumentes

1) Ich habe oben nur den bemerkenswertheften Theil der neueren und neuesten Violoncellkompositionen verzeichnet. Im Übrigen verweise ich auf Philipp Roth's „Führer durch die Violoncell-Literatur". Breitkopf und Härtel in Leipzig. 1888.

2) Geb. 1799 zu Altona, gest. 1858 zu Berlin.

Digitized by Google

herausgeschrieben sind, so ist es evident, daß sie sich nur sehr bedingungsweise für das Violoncell verwerthen lassen. Wunder nehmen darf es daher nicht, daß die von Dehn in bester Absicht transskribirten Kreutzer'schen Übungen in Vergessenheit gerathen sind, seitdem die Violoncellisten mehr und mehr für eine sach- und fachgemäße Etüdenliteratur gesorgt haben, welche gegenwärtig auch zu einer reichlichen angewachsen ist.

Während der letzten Dezennien hat sich die solistische Behandlung des Violoncells in gewissen Beziehungen auf bemerkenswerthe Weise zu ihrem Vortheil geändert. Man bevorzugt nun nicht mehr die hohen und höchsten Tonlagen des Instrumentes, wie zu Romberg's Zeiten, sondern bewegt sich hauptsächlich in der, seinem Charakter angemesseneren Tenorlage, ohne doch dabei die Tiefe und Höhe zu vernachlässigen. Namentlich hat dadurch die Passagenbildung gewonnen. In Betreff derselben kann freilich das Violoncell mit der Violine hinsichtlich des Glanzes und der Behendigkeit nicht rivalisiren. Schon die bei weitem längeren und dickeren Saiten desselben, von denen die beiden unteren mit entsprechend starkem Draht besponnen sind, bilden ein natürliches Hemmnis für die rasche Ansprache der Töne in schnell bewegten Gängen und Figuren. Dazu kommt noch der, wenn auch kräftige und markige, so doch etwas gedeckte Klang auf den tieferen Saiten, wodurch eine brillante Wirkung erschwert ist. Dies macht sich namentlich in den Violoncellkonzerten mit voller Orchesterbegleitung fühlbar. Dafür hat das Violoncell jedoch den Vorzug, daß es weit weniger zu solchen virtuosischen Ausschreitungen und Verirrungen verleitet, wie die leichtbewegliche, mancherlei unwürdige Tändeleien begünstigende Violine. Schon der männliche, vorzugsweise zum Gravitätischen neigende Charakter des Violoncells bewahrt davor. Dann aber gebietet dies Tonwerkzeug auch nicht ganz über den Reichthum an Ausdrucksmitteln, welchen die Violine als Soloinstrument zu entfalten vermag. Zwar im Flageolet und Pizzicato ist es derselben mindestens ebenbürtig, aber in der Agilität und Geschmeidigkeit des Figurenwesens, sowie im doppelgriffigen Spiel sind ihm gewisse Grenzen angewiesen. Es hängt das einerseits mit der weitgriffigen

Digitized by Google

Menſur des Violoncells, und andererſeits mit dem Umſtand zuſammen, daß doppelgriffige Kombinationen ſich auf demſelben weit weniger für die tieferen, als für die höheren Saiten und Tonlagen eignen, — ein Umſtand, welcher bei der Geige gar nicht in Frage kommt.

Eine ſeiner ſtärkſten Seiten beſitzt das Violoncell als Soloinſtrument im Kantilenenſpiel. Hierin wird es von keinem anderen Inſtrument übertroffen. Wenn die Violine im ſchmelzenden ſopran- und altartigen Geſang bald jungfräulich zart und bald hell aufjubelnd zu uns ſpricht, ſo bewegt das, vorzugsweiſe in der Tenor- und Baßlage ſchön wirkende Violoncell unſer Gemüth durch die beſtrickende Sonorität und imponirende Mächtigkeit ſeiner Tongebung, ſowie durch den elegiſchen Ausdruck, welcher ihm vermöge ſeiner eigenthümlichen Klangfarbe mehr eigen iſt, als der Violine. Beide Inſtrumente machen ſich mithin keine Konkurrenz, ſondern ergänzen vielmehr einander gegenſeitig. Ebenſo verhält es ſich mit den Aufgaben, welche ihnen im Bereich der Kammer- und Orcheſtermuſik zufallen.

Zu wünſchen bleibt, daß die kommenden Generationen alles Dasjenige, was bis dahin für die Kunſt des Violoncellſpiels in unermüdlich hingebender Arbeit auf verdienſtliche Weiſe geleiſtet worden iſt, weiter pflegen und erhalten, zugleich aber auch, daß die aufs Sorgfältigſte und Feinſte durchgebildete Technik des Inſtrumentes, welchem dieſe Blätter gewidmet ſind, ſtets nur im Dienſt der wahren, echten Kunſt Verwendung finden möge.

Digitized by Google

Nachträgliches.

Auf S. 117 d. Bl. habe ich gesagt, daß über die in Deutschland während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinsichtlich des kleinen Fingers beim Daumenaufsatz befolgte Praxis nur Johann Baptist Baumgärtner's Seite 76 erwähntes Lehrwerk Aufschluß geben könnte. Erst nachdem dies gedruckt war, wurde mir der Titel einer zweiten deutschen Violoncellschule jener Zeit bekannt. Es ist dies Kauer's, des ehedem vielgenannten Wiener Operettenkomponisten, „Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen", welche 1788 erschien. Möglicherweise ließe sich auch aus diesem Unterrichtswerk ersehen, wie es damals in Deutschland mit dem kleinen Finger in der erwähnten Beziehung gehalten wurde.

Digitized by Google

Violoncellschulen

von Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart[1]).

(Ohne Gewähr für Vollständigkeit.)

Alexander, Joseph, Anleitung zum Violoncellspiel. (1801.)

Aubert, Pierre François Olivier, Méthode pour le Violoncelle, op. 11.

Banger, O., Praktische Violoncellschule. 3 Hefte, op. 35. (1877.)

Baudiot, Charles Nicolas, Méthode complète de Violoncelle, op. 25. (1826?)

Baumgärtner, Joh. Baptist, Instruction de musique théorique et pratique à l'usage du violoncelle. (1774 oder 1777.)

Benito, Cosme de, Nouvelle Méthode élémentaire de Violoncelle.

Bibeaux, Dominique, Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle. (1802.)

Bréval, Jean Baptiste, Méthode raisonnée de violoncelle. (1804.) (Diese Violoncellschule erschien 1810 zu London in englischer Übersetzung von J. Peile unter dem Titel: „New instruction for the violoncello, being a complete Key of the Knowledge of that Instrument.")

Chevillard, Pierre Alexandre François, Méthode complète de violoncelle, contenant la théorie de l'instrument, des gammes, leçons progressifes, études, airs variés et leçons pour chacune des positions.

Corrette, Michel, Méthode, théorique et pratique, pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa perfection. Ensemble des Principes de Musique avec des Leçons, a I, et II Violoncelles. La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les commencemens, des Lignes traversalles sur le manche du Violoncelle. Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui joüent de la Viole, et qui veullant joüer du Violoncelle, composée par Michel Corrette. XXIVe Ouvrage. A Paris. MDCCXLI.

Crouch, F. W., Complete Treatise on the Violoncello.

---

1) Dieses Verzeichnis ist nicht chronologisch, sondern nach Maßgabe der Autornamen alphabethisch geordnet worden, weil nicht von allen Violoncellschulen die Zeit der Veröffentlichung zu bestimmen war.

Digitized by Google

Cupis, Jean Baptiſte, Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle, où l'on traite de son accord, de la manière de tenir cet instrument avec aisance, de celle de tenir l'archet, del a position de la main sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la manière de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs, etc. Paris. (Vor 1800?)

Dancla, Arnaud, Méthode de violoncelle.

Deſwert, Jules, The Violoncello.

Dotzauer, Juſtus Johann Friedrich, Violoncellſchule, op. 165. (1832.)

—— Violoncellſchule für den erſten Unterricht, op. 126. (1836.)

—— Praktiſche Schule des Violoncellſpiels. 4 Hefte, op. 155.

—— Schule des Flageoletſpiels, op. 147. (1837.)

Duport, Jean Louis, Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet, dédié aux Professeurs de Violoncelle. (Vor 1819.)

Forberg, Friedrich, Violoncellſchule, op. 31. (1882.)

Froehlich, Joſeph, Violoncellſchule. (1810 oder 1811.)

Groß, Johann Benjamin, Elemente des Violoncellſpiels, op. 36. (1840.)

Gunn, John, The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the Knowledge and command of the whole compass of the instrument. (1793).

Hardy, Violoncello preceptor, with Scales for fingering in the various Keys. (Gegen 1800.)

Heberlein, Hermann, Violoncellſchule, neueſte, praktiſche und leicht verſtändliche Methode für Schul- und Selbſtunterricht. (1887.)

Henning, Karl, Kleine Violoncellſchule, op. 37. (1864.)

Hus-Deforges, Pierre Louis, Méthode pour le violoncelle. (Vor 1838.)

Kaſtner, G., Elementarſchule. (1846.)

Kauer, Ferdinand, Kurzgefaßte Anweiſung das Violoncell zu ſpielen. (1788.)

Kummer, Friedrich Auguſt, Violoncellſchule, op. 60. (1839.)

Lanzetti, Salvatore, Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons. (Vor 1770.)

Lebouc, Charles Joſeph, Méthode de violoncelle.

Lee, Sebaſtian, Ecole du violoncelliste. (1845.)

—— Méthode pratique pour le Violoncelle admise au nombre des ouvrages élémentaires servant à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique, op. 30.

Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement rédigée par Mrs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot. (1804.)
(Supplement zu dieſer Schule: Exercices pour le Violoncelle dans toutes les positions du pouce.)

Müntzberger, Joſeph, Nouvelle Méthode pour le violoncelle. (Vor 1800?)

Digitized by Google

Rachelle, P., Breve Metodo, op. 14.

Raoul, Jean Marie, Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, op. 4. (Vor 1837.)

Reinagle, Joſeph, Concise introduction to the art of playing the violoncello. (Vor 1836.)

Romberg, Bernhard, Violoncellſchule. (Vor 1841.)

Roth, Philipp, Violoncellſchule, op. 14. (1887.)

Schröder, Karl, Praktiſcher Lehrgang des Violoncellſpiels. (1878.)

—— Schule der Tonleitern und Akkorde, op. 29. (1877.)

—— Violoncellſchule, op. 34. (1876.)

—— Schule des Trillers und Staccatos, op. 39. (1878.)

Siedentopf, C., Violoncellſchule, op. 16.

Stiastny (Stiasny), Bernhard W., Méthode de Violoncelle. (1832.)

Stransky, Joſeph, Elementarſchule des Violoncellſpiels. (1882.)

Swert, Jules de, ſ. Deſwert.

Tietz, Heinrich, Praktiſcher Lehrgang für den erſten Unterricht im Violoncellſpiel.

Tillière, Joſeph Bonaventure, Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument. (1764.)

Warot, Adolph, Méthode pour le Violoncelle.

Werner, Joſeph, Violoncellſchule, op. 12. (1882.)

Zimmer, Fr., Theoretiſch-praktiſche Violoncellſchule, op. 20. (1879.)

Digitized by Google

Namen- und Sachregiſter.

(Die in dem Einleitungsabſchnitt d. Bl. erwähnten Gambenſpieler ſind im nachſtehenden Regiſter ausdrücklich als ſolche bezeichnet, um ſie von den Violoncelliſten zu unterſcheiden.)

Abbé (l'Abbé) ſ. Saint-Sévin.
Abel, Karl Friedr., Gambiſt 34 ff.
Abaco 59.
Adamowski, Joſeph 231.
Aimon, Eſprit, 106.
Albrecht 221.
Alexander 93.
Aliprandi, Bernardo 69.
Aloiſ, Wladiſlaw 227.
Amadio, Pippo 59.
Amati, Andreas, Inſtrumentenbauer 8. 42. 45.
Appy, Charles Erneſt 205.
Ariosti, Attilio 53.
Arnold, Joh. Gottfried 93.
Aubert, François Olivier 105.
Auberti 106.

Bach, Joh. Seb. 28 f. 67. 75.
——, Philipp Emanuel 29. 94.
Bagge, Selmar 164.
Baiſſon, Gambiſt 21.
Barbot, Jean François 188.
Barni, Camillo 70.
Baroni, Leonora, Sängerin u. Gambenſpielerin 15. 39.
Batiſtin (Joh. Baptiſt Struck) 57 f. 61.
Batta, Alexander 201.
Baudiot, Charles Nicolas 110.
Bauerſachs, Chriſtian Friedrich 93.
Battanchon, Felix 189.
Baumgärtner, Joh. Baptiſt 76.
Becker 192.
——, Hugo 151.
Beethoven, Ludwig van 85. 232.
Bekker, P. R. 198.
Bella, Domenico della 58.
Bellmann, Richard 146.
Bellermann, Konſtantin, Gambiſt 33.
Benecke, Friedrich Ernſt } 86.
——, Philipp Friedrich }
Berteau 97.
Bertoja, Gebrüder 70.
Bideau (Bideaux), Dominique 105.
Bieler, Auguſt 182.
Birnbach, Heinrich Auguſt 155.
Biſchoff, Joh. Chriſtoph 86.
Blainville, Charles Henri 103.
Boccherini, Luigi 71 ff. 121.
Bockmühl, Robert Emil 185.
Bohrer, Max 88.
Böckmann, Ferdinand 182.
Böhm, Karl Leopold 159.
Böringen, Emil 146.
Bonometti, Komponiſt 7.
Boubée, Albert 191.
Bouman, Antoon 208.
Brade, William, Gambiſt 18.
Braga, Gaetano 124.
Brandoukoff, Anatole 222.
Bréval, Jean Baptiſte 109.
Brewer, Thomas, Gambiſt 20.
Brodeczky, Johann 226.
Brückner, Oskar 149.
Büchler, Ferdinand 177.
Buononcini, Giovanni Battiſta 53 ff.

Cabiſius, Julius 165.
Calmus 85.
Caporale 60.
Cardon, Pierre 106.
Caſtagnoli 125.
Centola 125.
Cervetto, (Jacopo Baſſevi) 56 f.
——, James 57. 68.
Chevillard, Pierre Alex. François 202.
Chorſchewsky 220.
Chrétien, Gilles Louis 114.

Christian, Fürst v. Wittgenstein-Berleberg 94.
Christiani, Lisa B. 192.
Cirri, Giambattista 69.
Cooper (Coperario), John, Gambist 19.
Corrette, Michel 41. 61 ff.
Coßmann, Bernhard 136.
Cristelli, Casper 76.
Crosdill, John 211.
Crouch, F. W. 215.
Cudmore, Richard 215.
Culd, Charles 217.
Cupis, Jean Baptiste 98.
Czerwenka, Aurel v. 152.
Czijek, Wenzel 226.

Dall' Oglio, Giuseppe 59. 220.
Dammen (Dahmen), Jean Arnold 193.
Dancla, Arnaud 189.
Danieltschenko, Peter 222.
Danzi, Franz 90.
Dardelli, Pietro, Instrumentenbauer 7.
Davidow, Karl 221.
Dechert, Hugo 172.
Delsart, Jules 192.
Demunck (de Munck), François 199.
——, Ernest 200.
Desmarets, Gambist 21.
Deswert (De Swert), Jules 170. 197.
——, Isidore 201.
Domerzue, Claude 104.
Dont, Joseph Valentin 227.
Dotzauer, Justus Joh. Friedr. 133 f.
——, Karl Ludwig 134.
Drechsler, Karl 138.
——, Louis 139.
Duiffopruggar, Gaspard, Instrumentenbauer 7 f.
Duport, Jean Pierre 56. 85 f. 99 f. 166.
——, Jean Louis 86. 100 ff.

Eberle, Oskar 145.
Ebert, Ludwig 165.
Ebner, Karl 179.
Eder, Karl Kaspar 91.
Edouard 104.
Emmerling, Gambist 33.
Espenhahn, L. 175.

Ferabosco, Alfonso, Gambist 17. 38.
Ferrari, Carlo 60 f.
Fesch, Wilhelm de 193.
Filtz, Anton 78.
Fischer, Adolphe 198.
Fitzenhagen, Karl Friedr. Wilh. 147 f.
Fleischmann, Joh. Georg 85.
Forqueray, Antoine, Gambist 22.
——, Jean Bapt. Antoine, Gambist 23.
Franchomme, Auguste 187.
Franciscello (Francischello) 38. 55. 61.
Franco-Mendes, Jacques 204.
Fraticelli, Marco, Gambist 39.
Friedel, S. L. 86.
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 85.
Funk, David, Gambist 23.
Fürst, Johannes 90.

Gabrieli, Domenico 52.
Gambe, s. Viola da Gamba.
Ganz, Moritz 167.
Gasparini, Quirino 69.
Gasparo 219.
Gasparo da Salo, Instrumentenbauer 7. 8. 42.
Gatti, Teobaldo, Gambist 38.
Geige, s. Viola.
Geist, Maria 179.
Gerle, Hans, Instrumentenb. 5 f. 10.
Giese, Fritz 169.
——, Joseph 168.
Gleen 221.
Goltermann, Georg Eduard 181.
——, Johann Aug. Julius 136.
Gowa, Albert 183.
Grabau, Joh. Andreas 179.
Graf, Gebhard 177.
Granier, Gambist 13.
Graul, Markus Heinrich 79. 85.
Graziani 69. 85.
Gretsch 87.
Griebel, Julius 174.
Groß, Joh. Benjamin 184.
Grosse, Heinrich 86.
Grünfeld, Heinrich 163.
Grützmacher, Friedrich Wilhelm 140 ff. 145.
——, Friedrich 143.
——, Leopold 142.
Guarneri, Giuseppe del Gesù, Instrumentenbauer 45.
Gunn, Joseph 212.

Haillot 114.
Hansmann, O. F. G. 86.
Hard, Joh. Daniel, Gambist 33.
Hardy 212.

Digitized by Google

Hauer 84.
Hausmann, Robert 171.
Hauschka, Vincenz 84.
Haydn, Joseph 37. 94 f.
Händel, Georg Friedrich 28.
Häusler, Ernst 89.
Hebden, John 211.
Heberlein, Hermann 145.
Hegar, Emil 144.
Hegenbarth, Franz 163.
Hegyesi, Louis 232.
Hemmerlein, J. C. 87.
Herbeck, Emil 179.
Hermann, Adam 229.
—— (Hermanowski) 229.
Hertel, Joh. Christian, Gambist 32.
Hervelois, Cair de, Gambist 22.
Hesse, Ernst Christian, Gambist 30 ff.
——, Ludwig Christian, Gambist 32.
Hettisch (Hetes), Johann 225.
Henn, A. 153.
Hilpert, Friedrich 143.
Himmelbauer, Wenzel 76.
Hizelberger 87.
Hoffmann, Johann 84.
Hottmann, Gambist 21.
Howell, Edward 216.
Huber, Franz Xaver 86.
——, Joseph 162.
Hume, Thomas, Gambist 18.
Hummer, Reinhold 162.
Hus-Desforges, Pierre Louis 111.
Hüttner, Johann Nepomuk 162.

Jacchini, Giuseppe 58.
Jacobowsky, Hermann 175.
Jacquard, Leon Jean 190.
——, Louis Auguste 188.
Janson, Jean Baptist Aimé } 99.
——, Louis Auguste Joseph }
Jäger, Ernst 82.
——, Johann 80.
——, Joh. Zacharias Leonhard 81 f.
——, Hugo 152.
Jenkins, John, Gambist 19.
Immler 91.
Joannini de Violoncello 69.
Johnson, Barthol. 210.

Kahnt, Moritz 143.
Karasowski, Moritz 230.
Karauschek 87.
Karlowicz, Johann 231.
Kaufmann, Johann 89.
Kellermann, Christian 217.
Kelz, Johann Friedrich 166.
Kerline, Joan., Instrumentenbauer 6 f.
Klengel, Julius 144.
Kletzer, Feri 231.
Kliez, Magnus 169.
Kniegeige, s. Viola da Gamba.
Knoop, Gustav 179.
Koch, Friedrich 173.
Kohl, Johann, Instrumentenbauer 8.
Komorowski, Ignaz 229.
Kontsky, Sigismund 230.
Korczniet (Kaltschmidt) 229.
Kossowski, Samuel 230.
Kousnetzoff 221.
Köhler, Otto 150.
Krafft, Anton 154.
——, Friedrich 157.
——, Nikolaus 156.
Kriegck, J. J. 87.
Krumbholz, Theodor 153.
Kummer, Friedrich August 134 f.
Küffel 84.
Kühnel, August, Gambist 24.
——, Johann Michael, Gambist 25.

Lamare, Jacques Michel Hurel de 107 f.
Lang, Anton 163.
Lange, Daniel de 206.
Lanzetti, Salvatore 59.
Lasserre, Jules 191.
Lebouc, Charles Joseph 190.
Lee, Louis 153.
——, Sebastian 182.
Le Grand, Peter 89.
Leo, Leonardo 58.
Levasseur, Jean Henri 107.
——, Pierre François 106.
Lidl, Anton, Baritonspieler 37.
Liégeois 192.
Linarolli, Venture, Instrumentenb. 7.
Lindley, Robert 213.
Lindner, August } 139.
——, Wilhelm }
Linke, Joseph 157.
Lochner, Karl 90.
Loeb 192.
Lolli, Filippo 70.
Lotze, Wilhelm 168.
Lucas, Charles 214.
Lunati, Carlo Ambrosio, Gambist 39.
Lübbe, Karl 152.
Lübeck, Louis 207.
Lüdemann, Otto 174.

Digitized by Google

Maggini, Paolo, Instrumentenb. 7.
Magrini, G. 125.
Mangold, August Daniel 177.
Mara, Ignaz } 223.
——, Johann Baptist }
Marais (Marin), Gambist 21.
——, Roland, Gambist 22.
Marteau 84.
Marx, Joseph M. 160.
Matern, A. W. F. 86.
Mattioli 125.
Maugars, Gambist 14 ff. 21.
Maximilian Joseph, Kurfürst von Baiern 34.
Meerens, Charles 197.
Megelin, Heinrich 85.
Menst, Franz 226.
Menter, Joseph 176.
Merk, Joseph 158.
Mollenhauer, Heinrich 180.
Monhaupt, Karl 149.
Moniuszko, Boleslaw 230.
Montecchi 125.
Moralt, Joseph } 176.
——, Philipp }
Morella, Morglato, Instrumentenb. 7.
Moria 69.
Müller, Hippolyt 176.
——, Theodor 180.
——, Valentin 178.
——, Wilhelm 170. 180.
Müntzberger, Joseph 194.

Nebelong, Siegfried 218.
Neruda, Franz 185.
Nochez 104.
Norblin, Emile 109.
——, Louis Pierre Martin 108.

Offenbach, Jacques 190.

Pacque, Guillaume 200.
Parasisi 58.
Pasqualini 60.
Paxton, William 211.
Peterson, Albert 149.
Pezze, Alessandro 124.
Piarelli 70.
Piatti, Alfredo 122 ff.
Pini 125.
Platel, Nicolas Joseph 112 f.
Polliari, Cicio 220.
Poorten, Arved 221.
Popper, David 165.
Portheim, Joseph Edler von 164.
Possen, Laurmin, Instrumentenbauer 8.
Powell, Thomas 215.
Prell, August Christian } 181.
——, Joh. Nikolaus }
Prill, Paul 172.

Quarenghi, Guglielmo 124.

Rabaud 192.
Radziwill, Heinrich, Fürst 228.
Raoul, Jean Marie 114.
Rauppe, Johann Georg 93.
Recitativ, Begleitung desselben 43 ff.
Reicha, Joseph 91.
Reinagle, Hugues } 212.
——, Joseph }
Renésburg, Jacques 206.
Ried, Dorothea v., Gambenspielerin 33.
Riedel 75.
Rietz, Julius 167.
Ripsel, Karl 183.
Ritter, Peter 90.
Robinson, Thomas, Gambist 18.
Romano, Alessandro della Viola, Gambist 38.
Romberg, Bernhard 91. 125 ff. 187.
——, Cyprian 131.
Ronchini 125.
Rose, Joh. Heinr. Viktor 79.
Roth, Philipp 171.
Rousseau, Frédéric 103.
——, Jean, Gambist 22.
Rousselot, Scipion 111.
Röver, Heinrich 160.
Ruhoff, H. 153.
Rüdel, Albert 170.
Rüdinger, Albert Christian 218.

Saint-Colombe, Gambist 21. 22.
Saint-Sévin, Philipp Pierre (l'Abbé l'aîné) } 97.
——, Pierre (l'Abbé cadet) }
Sandonati 71.
Sandow, Eugen 180.
Saradscheff, Iwan 223.
Sboici 125.
Schapler, Julius 132.
Scheidl, Cajetan Gottlieb 84.
Scheidler, Johann David 87.
Schent, Emil 150.
——, Johann, Gambist 25 ff.
Schetky, Johann Georg 78 f.
Schindler, Joh. Christian Gottlieb 91.

Digitized by Google

Schindlöcker, Philipp } 77.
——, Wolfgang }
Schleſinger, Karl 160.
Schlick, Johann Konrad 86.
Schönchen, H. 179.
Schönebeck, Karl Sigmund 92.
Schrödel, Friedrich 80.
Schröder, Alwin 185.
——, Karl 153.
Schuberth, Karl 137.
Schübel, Heinrich 179.
Schwachhofer, Andreas } 91.
——, Joſeph }
Schwarz, Anton 88. 90.
Seligmann, Hippolyte Proſper 189.
Serato 125.
Servais, Adrian François 195.
——, Joſeph 198.
Shevioni 71.
Simon, Ludwig 90.
Simpſon, Chriſtopher, Gambiſt 20.
——, Thomas, Gambiſt 19.
Smith, Johannes 209.
Snoer, Johann 209.
Spotorni, Gebrüder 70.
Spork, Graf 226.
Stahlknecht, Julius 169.
Stainer, Jakob, Inſtrumentenbauer 42.
Stiastny (Stiasny), Bernhard Wenzeslaus 227.
——, J. 226.
Sulzer, Joſeph 161.
Szablinski, Joſeph 230.
Szczepanowski, Stanislaus 230.

Tardieu, Abbé 41. 50.
Tartini, Giuſeppe 29 f.
Ten Cate, Andreas 204.
Thalgrün, Stanislaus 229.
Thieme, Auguſt 139.
Tielke, Joachim, Inſtrumentenb. 8 f.
Tillière, Joſeph Bonaventure 99.
Tolbecque, Auguſte 191.
Toscanini 125.
Tourte, François, Bogenfabrikant 46.
Träg, Anton 159.
Tricklir, Jean 104 f.
Triemer, Johann Sebald 75.

Uber, Alexander 82.
Ubel, Karl 161.

Vandini, Antonio 59.
Venzano, Luigi 122.
Vidal, Louis Antoine 188.
Vieuxtemps, Erneſte 204.
Viola 1. 2 f.
Viola d'amour (d'amore) 36.
Viola baſtarda 10. 36.
Viola di bordone 36.
Viola da braccio 10.
Viola da Gamba 5. 10 f. 12 f. 39 f. 51.
Viola da ſpalla 43.
Violoncell 41. 43. 45. 49 f.
Violoncino 42.
Virgili (Virgil Michel?) 88.
Voigt, Karl Ludwig 137.
Vollrath, Richard 147.
Volrem, J. B. van 202.

Warot, Conſtant Noël Adolphe 203.
Weigl, Franz Joſeph 77.
Wergbilowitſch 221.
Werner 76.
——, Joſeph, 178.
Whitehouſe, William Edward 216.
Wielhorski, Matthieu, Graf } 220.
——, Michael, Graf }
Wiban, Hans 164.
Wilfert, Bruno 143.
Willmann, Maximilian 91.
Winkis, Peter Wilhelm 193.
Winneberger, Paul 87.
Woczitka, Franz Xaver 228.

Zametti, Peregrino, Inſtrumentenb. 7.
Zappa, Francesco 69.
Zumſteeg, Johann Rudolph 89.
Zyka, Joſeph 225.
Zygmantowski, Nicol 228.

Digitized by Google

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig:

Wasielewski, W. J. v. **Die Violine und ihre Meister.** 2. wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage mit Abbildungen. 1883. XII, 567 S. gr. 8. geh. ℳ 9.—
Fein geb. » 10.50

—— **Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.** 1879. 24 S. geh. » 1.—

—— **Goethe's Verhältnis zur Musik.** 1880. 24 S. geh. » 1.—

—— **Robert Schumann.** Eine Biographie. 3. wesentlich vermehrte Auflage. Mit einer Portraitradirung. 1887. XVI, 447 S. gr. 8. geh. » 6.—
Fein geb. » 7.50

—— **Schumanniana.** 1887. V, 108 S. geh. » 2.—

Gevaert, F. A. **Neue Instrumentenlehre.** Aus dem Französischen in's Deutsche übersetzt von Dr. Hugo Riemann. 1887. IV, 345 S. 4. kart. ℳ 20.—

Vidal, A. **Les instruments à archet.** Les Facteurs et les Joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen. Suivi d'un catalogue général de la musique de chambre. Orné de planches gravées à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher.
Tom. I. 1876. XVI, 357 S. 4. geh. » 40.—

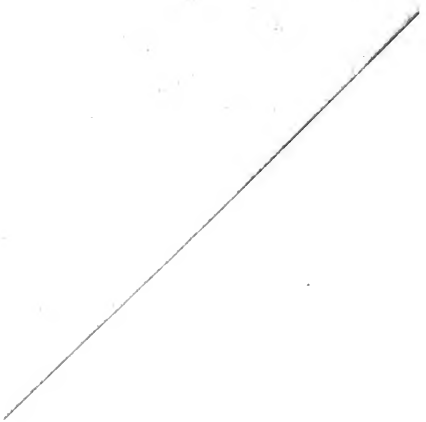
—— Tom. II. VI, 383 S. geh. » 40.—

—— Tom III. CCXXVI S. geh. » 40.—

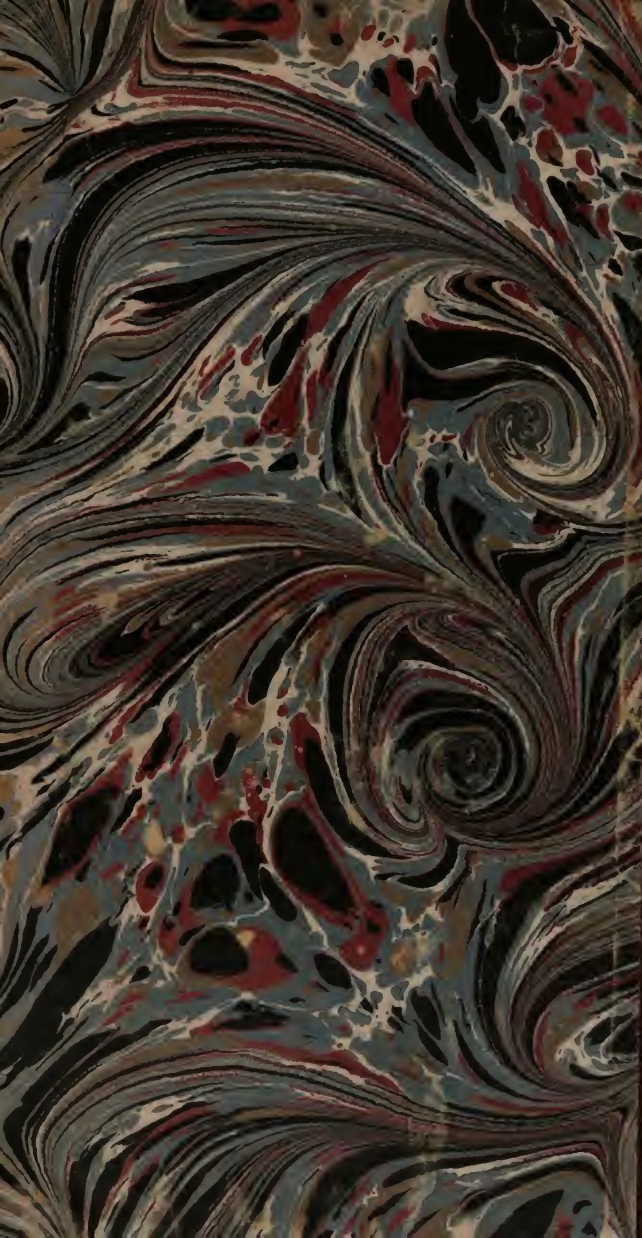
Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00796 6883



Digitized by Google


Digitized by Google